ESTHETIQUES ORDINAIRES DU CINEMA ET DE L'AUDIOVISUEL

SOMMAIRE

INTRODUCTION : ***Des pratiques audiovisuelles amateurs aux esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel*** **(Laurence Allard)…….. p.3**

PASSAGES A L'ESTHETIQUE I : DE LA SPHERE ESTHETIQUE AU MONDE DE LA VIE

Esthétique et film de famille **(Roger Odin)……p.15**
En passant par Pérec **(Bernard Weidman)…….....p.30**
Approche d'une esthétique de l'image chez de jeunes réalisateurs de vidéo amateur du Nord de la France **(Michèle Gellereau et Roselyne Abramovici)……p.58**

PASSAGES A l'ESTHETIQUE II : LES ESPACES CULTURELS ASSOCIATIFS ET LE LIEN CIVIL ESTHETIQUE

Le « cinéma gréviste », naissance d'une nouvelle esthétique ? **(Muriel Beltramo)……..p.80**
Amateurs et lieux alternatifs **(Marc Ferniot)…… ……p.100**
Espaces de diffusion et enjeux spectatoriels **(Lise Gantheret)…… ……p.121**

PASSAGES A l'ESTHETIQUE III : LES CINEMATHEQUES REGIONALES,

La grande famille du cinéma d'amateur : que d'histoires... **(Claire Givry, EHESS)…….....p.139**
Cinémathèques régionales et film amateurs : patrimonialisation, esthétisation ou bonheur de la reconnaissance ?**(Laurence Allard)…….p.153**

BIBLIOGRAPHIE…….p.186

INTRODUCTION

Des pratiques audiovisuelles amateurs aux esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel.

(Laurence Allard, Université Lille 3).

> « Telle phrase musicale est pour moi un geste. Elle s'insinue dans ma vie. Je me l'approprie. Les variations infinies de la vie sont essentielles à la nôtre. Essentielles par conséquent au train habituel de la vie »
>
> Ludwig Wittgenstein,
> Remarques mêlées.

Pour contribuer au développement d'une ethnologie de la relation esthétique, les pratiques audiovisuelles amateurs nous ont semblé constituer un terrain d'enquête fécond. Dans ces pratiques, nous englobons en plus des films de famille et des films de clubs amateurs, le cinéma scolaire ainsi que les travaux de vidéo personnels ou des émissions de télévision de proximité. Ces objets filmiques partagent un « air de famille » au plan de leur thématique (du privé institutionnalisé du film de famille à l'intime des vidéos personnelles), de leurs conditions amateurs de production (statuts des réalisateurs, formats etc.) et des conditions communautaires de réception (groupe familial, classe etc.).

Au cours de cette introduction, avant de présenter les principaux résultats de nos recherches et d'en exposer les enseignements, tant méthodologiques que conceptuels, nous voudrions recontextualiser certains enjeux plus généraux liés à la figure de l'amateur dans le champ culturel contemporain. En effet, certains de ces enjeux ont inspiré la respécification des pratiques audiovisuelles amateurs en termes « d'esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel ». Esthétiques ordinaires du cinéma du cinéma et de l'audiovisuel à travers lesquelles seront documentés plusieurs questionnements de l'appel d'offres en termes de «passages à l'esthétique », de « conditions d'élaboration des énoncés esthétiques » et leur part dans « l'élaboration du lien social ».

Actualités et présences des amateurs dans la culture contemporaine : l'individualisme expressif à l'oeuvre

Quels sont les enjeux culturels et sociaux soulevés par les pratiques audiovisuelles amateurs et l'ensemble des activités artistiques en amateur plus généralement ?

Le domaine des pratiques artistiques amateurs trouve aujourd'hui une pertinence accrue dans un champ culturel au sein duquel la place des amateurs se trouve largement redéfinie, si l'on songe à la situation par exemple du cinéaste familial stigmatisé depuis les débuts des petites caméras par son « manque de professionnalisme ». D'un point de vue quantitatif, on peut noter un accroissement significatif des activités artistiques amateurs en général puisqu'en 1996, 47% des français de plus de quinze ans déclarent avoir pratiqué la musique, le théâtre, la danse, les arts plastiques ou une activité d'écriture pendant leurs loisirs[1]. Pour ce qui concerne la culture des médias de masse, les « pratiques artistiques

[1]Olivier Donnat, *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, La Documentation française, 1998.

amateurs informatiques » sont en plein essor. En 1999, 22% des utilisateurs d'ordinateurs ont des pratiques artistiques en amateur sur leur matériel ; 19% dessinent, 15% traitent du son et 6% de l'image[2]. Au-delà de ces tableaux statistiques, le sociologue Olivier Donnat dans la conclusion de son enquête, *Les pratiques culturelles des Français,* constatant que « de plus en plus de Français, quel que soit leur âge, sont tentés d'aborder l'art par la pratique en amateur » émet l'hypothèse que les « pratiques amateurs sont le siège de réels enjeux culturels puisque même sans grande valeur artistique, elles sont investies de fortes aspirations en matière d'expression de soi et de recherche d'authenticité et, à ce titre, porteuses d'identités personnelles ou collectives »[3]. Cette hypothèse est stimulante et vient faire écho à certaines théories sociologiques contemporaines dites de « l'individualisme réflexif » ou de « l'identité réflexive », venant caractériser notre époque dite de « seconde modernité » ou d'une « société du risque ».

L'idée de base de la théorie de l'identité réflexive développée par Ulrich Beck ou Anthony Giddens[4] est la suivante : dans le contexte sociétal de « high modernity », en raison de la démultiplication des sources d'autorités introduisant des incertitudes et des possibilités de choix multiples, les formes de vie traditionnelles familiales, salariales etc. ont perdues leur légitimité pseudo-naturelle, elles ne peuvent plus être plus reproduites automatiquement. Ou pour le dire autrement, pour reprendre les formules de Ulrich Beck, si certains contraintes socio-culturelles perdurent objectivement, les traditions et conventions sont subjectivement ressenties comme moins contraignantes, telles celles qui ont trait à la classe, la religion ou la nation, par exemple, et peuvent même être considérées comme optionnelles. Les individus ont ainsi en principe sinon de fait la possibilité objective de choisir la forme de vie qui leur convient le mieux ainsi que le style de vie afférent ou plutôt ils sont de plus en plus contraints à choisir parmi une panoplie de styles de vie possibles, pour reprendre les remarques de Frédéric Vandenberghe[5]. Les identités deviennent proprement réflexives à partir du moment où les individus sont contraints à réfléchir librement sur la vie qu'ils veulent mener et à la façonner comme ils l'entendent. Ainsi en l'absence de modèles d'identités prescrites, la recherche du soi relève de l'invention et cette invention est une opération risquée.

En articulant ces différentes théorisations de l'individualisme réflexif au développement des pratiques artistiques amateurs, on peut avancer l'hypothèse que se joue bien dans ces usages expressifs de la culture une invention de soi. En interrogeant les pratiques amateurs comme le support d'une telle invention de soi, on peut encore pointer la place des expériences culturelles dans les mécanismes contemporains de formation des identités sociales et personnelles et les considérer, en leur spécificité, comme les indicateurs d'un *individualisme expressif* contemporain, partie prenante de la modernité réflexive.

D'Internet à Festen : l'ère autobiographique

En plus de l'accroissement des pratiques artistiques amateurs, on peut observer la démultiplication des formes et supports d'expression de soi, la floraison d'usages expressifs

---

2 *Les pratiques informatiques de loisir. Développement culturel*, n°130, oct.1999.

3 Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des français. Enquête 1997,* La documentation française, 1998, p.316. L'auteur ici articule explicitement un besoin d'expression de soi et de quête d'authenticité à un nouveau régime participatif d'accès à la culture qui mériterait un débat à part entière. Cf pour contribuer à ce débat, L.Allard, "Cinéphiles à vos claviers ? Réception, public et cinéma" in *Réseaux n°99, Cinéma et réception*, 2000.

4 Cf. U.Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg auf eine andere Moderne*, Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1986, trad. franç, *La société du risque*, Quarto, 2001 et A.Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge, 1991. Pour une introduction plus générale aux théories de la modernité réflexive, cf. F. Vandenberghe. : « Introduction à la sociologie (cosmo)politique d'Ulrich Beck », *Revue du MAUSS*, 2001, 17, 1, pp. 25-39.

5 F.Vandenberghe, op.cité.

de la culture, le développement de formes artistiques auto centrées, qui nous semblent relèver de cette logique sociale de l'*individualisme expressif*.

Il est, en effet, remarquable que le dernier média du XXème siècle, Internet, se développe d'abord comme un moyen d'expression personnelle et que les home page, les sites de webcam etc. soient reconnus comme des formes culturelles authentiques nées des réseaux de communication informatisés[6]. Et pour tous ceux qu'intéressent les pratiques artistiques amateurs audiovisuelles, le fait qu'une grande partie de la création de contenus sur Internet émane de simples particuliers, amateurs en tout genre, bricolant depuis leur chez-soi des sites afin d'exprimer leurs propres goûts et passions mérite d'être questionné.

Ces pratiques d'expression de soi sur les réseaux de communication sont d'ailleurs encouragées par le Ministère de la culture français, puisque les politiques culturelles en faveur de l'Internet favorisent la dynamique des usages. Une ancienne Ministre de la Culture, Catherine Trautman, pouvait ainsi résumer sa politique : «Qu'est-ce que l'Internet culturel ? Ce sont les internautes qui s'expriment »[7].

Ces formes d'expressions personnelles informatisées émergent alors même que jamais le champ d'expressivité individuelle n'a semblé aussi large et les moyens aussi variés. On peut ainsi remarquer dans différents domaines (littérature, cinéma…) une démultiplication de la forme autobiographique. Pour qualifier un mouvement dont Internet apparaît être l'aboutissement actuel en permettant « la mondialisation de n'importe quelle expression individuelle », a ainsi été avancée la notion « d'ère autobiographique.» [8]

Prenons le cas du champ cinématographique. On peut noter depuis environ la fin des années 1990, un regain tout à fait remarquable d'un cinéma autobiographique. Ce regain peut plus précisément se décrire comme une expansion du projet autobiographique dans des genres audiovisuels traditionnellement préservés de la tentation du retour sur soi, tel le genre documentaire. Et si l'autobiographie cinématographique s'avère être l'une des nouvelles frontières de l'esthétique cinématographique, c'est en partie autour du film de famille que cette nouvelle frontière s'élabore, tant que du côté du documentaire que de la fiction.

Dans certains festivals dévolus au cinéma documentaire, on assiste à une consécration du courant dit de l'autodocumentaire, du documentaire intime (ce fût le cas à « Vue sur les docs », Marseille en 1999), dont l'une des particularité est d'intégrer soit des *home movie* authentiques (*Sur la plage de Belfast*, H.F Imbert, 1996) soit de le détourner (*Omelette*, Rémi Lange, 1998). Ce dernier réalisé en 1993 sorti en salles en 1998, peut être qualifié « d' anti-film de famille ». *Omelette* a été tourné suite à une bourse et dans des conditions de tournage, qui n'ont rien à voir avec le filmage d'un ordinaire film de famille. Mais l'intention était bien, si l'on entend les propos du cinéaste, de « reprendre les codes du film de famille, comme peuvent les penser et les formaliser les universitaires, tout en subvertissant le fond en substituant au sujet «heureux » du film de famille un sujet « malheureux »[9] (ce sujet malheureux va s'avérer double : Rémi Lange qui voulait rendre publique à sa famille sa vie avec un garçon devra écouter père et mère lui révéler les raisons, liées à leur sexualité, du divorce parental). Le film de Rémi Lange est un exemple intéressant, puisqu'il se réapproprie non pas tant la thématique du film de famille, mais ce qu'il redéfinit comme une «esthétique» à part entière, avec ses « surexpositions, sous-expositions, ses flashs d'images, son montage à

[6]Si localiser ce mouvement par définition mondial a un sens, signalons pour information que, fin juin 2001, 2 430 000 sites personnels sont déclarés être hébergés par les membres de l'Association Française des fournisseurs d'Accès et des services Internet, suivant les chiffres du site officiel de la société de l'information en France (internet.gouv.fr). Et parmi cet ensemble singulier de pages personnelles, on observe une démultiplication des pratiques liées aux webcams, dont les ventes en France se sont accrues lors des fêtes de la fin de l'année 2000. Selon le cabinet d'études GFK, 250 000 webcams ont ainsi été vendues durant cette année 2000 tandis, à titre indicatif, que le site d'annuaire française de webcam, annucam.com, recensait un millier de sites (chiffres issus de l'article de "Webcam : des Loft story miniatures se jouaient déjà sur le Net" in *Le monde interactif*, 4 juillet 2001).

[7] « Bibliothèques et nouvelles technologies », 2 juillet 1998, discours à la BNF.

[8] Philippe Lejeune, « L'ère autobiographique » in *La sphère de l'intime. Photographies et arts visuels*, catalogue du festival Le printemps de Cahors, Actes Sud, 1998, p.14

[9]Propos recueillis n « Entretien avec Remi Lange » dans *Repérages.Filmer l'intime*, Hiver 1998-1999, p.29-30.

la hache, ses changements brusques de mise au point, ses flous, ses tremblements, ses images qui sautent, ses bruits de micro»[10]. Ce recours à «l'esthétisation du film de famille» lui apparaît être la solution formelle pour concrétiser son projet cinématographique[11].

Du coté de la fiction, en pendant à ce qui peut être analysée comme une « resocialisation » du cinéma d'auteur avec la floraison de films de jeunes réalisateurs ancrée dans une thématique sociale (*Ressources humaines* de Laurent Cantet, *Nadia et les hippopotames* de Dominique Cabrera), l'autobiographie filmée semble s'être généralisée jusqu'à se trouver projetée sur les écrans du Festival de Cannes avec les films de Nanni Moretti *Journal Intime* (1986) et *Aprile* (1988) tandis que le film de famille y était consacré comme modèle formel avec le Prix du jury 1998 pour *Festen* de T.Viterberg. Ce dernier film tourné avec une caméra numérique légère, la DV, en mobilité, sans éclairage et dans lequel sont révélées, lors d'une fête de famille, les pratiques d'abus sexuels du père, est selon l'interprétation de son auteur danois « beaucoup plus provocant parce que 'fait maison. C'est plus nu ainsi. Certains peuvent se retrouver dans le film une sorte de 'déjà vu' et pense que c'est un oncle qui l'a filmé par exemple. L'œuvre devient plus proche du spectateur que si elle était en film»[12]. L'intentionalité esthétique est ici explicitée par l'auteur en se référant au film de famille comme matrice formelle.

A travers ces différents exemples, s'observe une redéfinition esthétique toute contemporaine du film de famille, dans lesquels il se trouve revendiqué comme source d'inspiration formelle, tant dans la fiction que dans le documentaire.

Les pratiques audiovisuelles amateurs : des objets-frontières

Réciproquement, et ce que valident encore les deux enquêtes présentées ici à ce sujet, les enseignants et intervenants en milieu scolaire membres de cette équipe de recherche ont repéré combien la production de jeunes amateurs dans les ateliers vidéo s'inspirait d'une constellation d'images bigarrées, issues des séries télévisées ou des jeux vidéo, d'une « culture de l'écran »[13]. Dans celles-ci se trouvent réappropriés et reconfigurés, on pourrait dire « remixés » certains traits formels et ressources thématiques d'oeuvres cinématographiques ou de productions télévisuelles (clips, etc.). A travers les pratiques audiovisuelles amateurs circulent donc des contenus d'expérience, des schèmes formels issus des œuvres cinématographiques mais aussi des thématiques et des pratiques sociales (histoire de vie, liens amicaux etc.) renvoyant au monde de la vie ordinaire.

Inspirant des documentaires et des films de fiction et inspirées par d'autres fictions et réalisations audiovisuelles, dotés de propriétés esthétiques et artistiques issues de différents mondes de l'art[14], entrelacés dans des pratiques quotidiennes, de sociabilité notamment, on peut situer ces objets filmiques "pratiques audiovisuelles amateurs" à la croisée des mondes

---

[10] Ibid.

[11] De fait cette esthétisation produit un effet de dé-institutionnalisation du film de famille. En effet, dans la quasi totalité des films de famille, le «privé institutionnalisé», suivant les termes de Roger Odin, renvoyant à l'institution familiale dans son espace social, constitue le representé. Dans *Omelette*, c'est un membre du groupe familial, qui vient porter un regard singulier sur sa propre famille. Le cinéaste a travaillé à la dénaturation de la «famille en représentation» pour dévoiler l'intimité d'un sujet. Il démontre ainsi comment la dimension privé institutionnelle vient masquer, dans le film de famille ordinaire, l'intimité singulière des sujets composant une famille.

[12] T.Vinterberg, « Un film fait maison », entretien in *Repérages n°4. Filmer l'intime*, op.cité.

[13] Cf également les recherches réunies par Dominique Pasquier et Josiane Jouet in *Réseaux n°74, La culture de l'écran*, 1998.

[14] au sens de Howard Becker : un "monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production d'œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art", H.Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988.

de la vie ordinaire[15], quotidienne (la sphère domestique, une classe d'école, un café...) et de différents mondes de l'audiovisuel.

De part ce positionnement, les pratiques audiovisuelles amateurs peuvent être qualifiées d'« objets-frontières »[16], d'objets positionnés à l'intersection de plusieurs mondes sociaux mais répondant en même temps aux nécessités de chaque monde. Et c'est ce statut d'objet-frontière entre mondes de la vie ordinaire et différents mondes de l'audiovisuel que nous avons voulu mettre en évidence à travers la notion « d*'esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel* ».

En tant qu'« esthétiques ordinaires », ces différentes pratiques audiovisuelles amateurs offrent des perspectives précieuses d'analyse de modalités de passages à l'esthétique des objets culturels, de saisie des significations nouvelles en dérivant, et s'avèrent des objets pertinents pour qui veut étudier, suivant les propositions de l'appel d'offres, comment les formes et jeux de langage proposés dans les mondes de l'art circulent, irriguent, nourrissent, enrichissent les mondes de la vie ordinaire et quotidienne, contribuent à l'élaboration de liens sociaux.

En respécifiant de la sorte ces pratiques, nous avons formulé notre réponse aux questions soulevées par une ethnologie de la relation esthétique autour des métaphores de la circulation, des passages entre sphères d'activité. Venant rendre compte du passage continu entre sphères pratique et esthétique, ces métaphores renvoient encore à l'image du cercle herméneutique, qui «s'élève de la vie, traverse l'oeuvre et retourne à la vie » commentée notamment par Paul Ricœur[17]. Cette problématisation des « esthétiques ordinaires », sous la métaphore du cercle herméneutique, rejoint, en partie, le programme conceptuel de l'Esthétique de la réception formulé par Hans Robert Jauss, Hans Georg Gadamer et aussi Paul Ricoeur, dont l'un des enjeux principaux était de rendre compte de la portée sociale des oeuvres d'art, de comprendre la place qu'elles occupent dans la vie de chacun d'entre nous et leurs effets sociaux, en s'attachant à leur réception, dans le mouvement « d'appropriation » des ressources symboliques d'une œuvre par un lecteur ou un spectateur qui les fait siennes[18].

Passages à l'esthétique 1, 2, 3

Dans ce cadre conceptuel, nous proposons de saisir trois modes de passages et formes de circulation grâce à trois séries d'enquêtes, qui permettront de traverser différents espaces sociaux et culturels et d'étudier les liens sociaux qui sous-tendent et sont façonnés par la production ou la réception de ces objets audiovisuels.

15

16 15 Ordinaires suivant trois traditions de recherche. D'abord au sens du monde de la vie ordinaire dans la tradition de la sociologie interactionniste mais également dans la lignée de la sociologie de la culture de Michel de Certeau, d'un monde de la vie ordinaire. Dans ces deux courants, le monde de la vie quotidienne est le produit et l'accomplissement d'un ensemble d'activités ordinaires, routinisées et standardisées. Enfin, on qualifie ce monde d'ordinaire en raison de leur ancrage dans l'espace domestique, le chez-soi, le home...

16 Cette notion a été forgée dans le cadre de la sociologie interctionniste des sciences et des techniques par Susan Leigh Star et James Griesemer. Ils sont suffisamment flexibles pour s 'adapter aux besoins et aux nécessités spécifiques des différents acteurs qui les utilisent et sont suffisamment robustes pour maintenir une identité commune » (Susan Leigh Star et James Griesemer, "Institutionnal Ecology, Translations and Boundary Objects : Amateurs and Professionnels in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology (1907-1939)" in *Social Studies of Sciences*, vol.19, Sage, 1989, p.393).

17 A travers « la triade « compréhension, interprétation, application se dessine le cercle herméneutique » pour reprendre l'image de Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Le Seuil, 1985, p.228.

18 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 1978 ; Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, version intégrale, 1996, Le Seuil ; Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 1-3, 1983-1985, le Seuil et *Du texte à l'action*, 1998, le Seuil.

Passages 1 : des esthétiques audiovisuelles aux institutions de la vie ordinaire

Une première série d'enquêtes a porté sur l'analyse de corpus de films dits amateurs, produits et reçus au sein de deux institutions de la vie ordinaire, la famille et l'école, dans le but d'affiner la compréhension du « traitement ordinaire » des modèles esthétiques (observe-t-on dans ces productions plutôt un effet d'imposition ou au contraire une relation parodique voire le détournement de ces modèles ?), et notamment de dégager les références à une culture cinématographique et/ou télévisuelle en formation dans le cadre des productions de vidéo scolaires.

Roger ODIN, dans *Esthétique et film de famille*, décrit la relation paradoxale à l'esthétique telle qu'elle se manifeste dans les productions familiales que représentent les films de famille. Par certains aspects, en particulier par sa conception de l'expérience esthétique, elle est en prise directe avec ce qui se passe aujourd'hui dans le monde de l'art (l'art comme expérience de vie, la vie comme art). Par d'autres, elle réactive des conceptions anciennes voire archaïques de l'esthétique (un programme de beauté).

Dans *En passant par Pérec*, **Bernard WEIDMAN** a voulu rendre intelligible l'expérience de collégiens, pour lesquels filmer ne fait pas partie de leur culture ordinaire. Il montre qu'en filmant, ils aménagent un terrain qui ne préexistait pas à leur action et qui les aide à passer du collège au lycée. Pour se faire, il a centré son étude sur une vidéo *Je me souviens du collège Marcel* Pagnol, d'abord parce que des jeunes gens, dotés d'une culture de spectateurs, n'ont pas tenu à filmer leur vie en y appliquant des modèles de scénarios qui leur étaient pourtant acquis d'avance ; parce que, selon lui, ils ont eu l'intelligence d'accueillir le tout-venant sans renoncer à leur obsession, découvrant instinctivement dans le cours de la réalisation des gestes de cinéma qu'ils ont mis à l'épreuve du quotidien ; et enfin parce que le résultat, loin d'atteindre une perfection close, est une forme évidente, nettement construite et cependant souple, car elle rend perceptible le mouvement qui la produit.

Dans leur étude, *Approche d'une esthétique de l'image chez de jeunes réalisateurs de vidéo amateur du Nord de la France*, **Michèle GELLEREAU/Roselyne ABRAMOVICI,** ont mené des observations et des entretiens dans deux collèges de la région Nord Pas de Calais afin d'approcher une esthétique de l'image chez de jeunes réalisateurs de vidéo amateur du Nord de la France. A l'issue de leur enquête, on peut considérer que les vidéogrammes produits sont imprégnés d'un grand nombre d'oeuvres existant avant eux. Mais il est intéressant ici est de repérer d'une part quelles sont les oeuvres auxquelles les réalisateurs font référence, notamment celles qu'ils ont visionnées dans le cadre scolaire et d'autre part ce qu'ils en font. Elles ont pu constater que ce mouvement se décline dans la création essentiellement sous deux formes : l'une proche de l'imitation et l'autre, distanciée, proche de la dérision. Ainsi, les adolescents puisent l'inspiration et les formes dans des modèles dont ils sont imprégnés (télévision, cinéma, jeux vidéos, musiques) ou que les éducateurs leur ont proposé (théâtre, peinture,vidéo art, cinéma) quand ils y reconnaissent les formes symboliques de représentation de leur sociabilité. Ce lien, établi par le biais des modèles, entre le monde quotidien et l'expérience que l'on vit se prolonge dans un travail sur la vie même considérée comme matière ou œuvre biographique.

Passages à l'esthétique 2 : Les espaces culturels associatifs et le lien civil esthétique.

Dans cette partie, il s'agit de questionner et de documenter une mise au public de certains films d'amateurs, produits dans des contextes privés (famille, cercle d'amis…), au sein d'un réseau d'associations culturelles (cafés-culture, espaces culturels

pluridisciplinaires...), qui se positionnent en alternative au monde de l'art institutionnel, contribuant ainsi à une appréhension des effets sociaux du partage d'émotions esthétiques en termes de « lien civil esthétique ».

Muriel BELTRAMO travaille sur le « cinéma des cheminots-grevistes » (*Le cinéma gréviste, naissance d'une nouvelle esthétique*). Elle part d'observations faites lors de la programmation au festival de documentaire de Lussas de 1996, intitulée « Décembre en août », constituée d'une sélection de films relatant le conflit de 1995 et comprenant de drôles d'objets filmiques : des films sur la grève réalisés par les grévistes eux-mêmes, d'étranges objets, faits d'accidents, de désordre perturbant presque la lecture unifiante à laquelle nous ont habituées les productions traditionnelles. Elle raconte comment les débats, interrogeant l'opportunité de cette projection, furent houleux, et certains professionnels, virulents. Elle questionne ces films, à l'épreuve de ce contexte de diffusion lié au monde audiovisuel du documentaire. Ces drôles de films, avaient-ils le droit d'être là ou étaient-ils là, comme le pense Michel, un des grévistes-cinéastes, « par accident » ? Représentaient-ils un nouveau genre, une esthétique inédite ? Ces films amateurs peuvent-ils être appréciés en terme d'esthétique au même titre que les films des professionnels ? S'agit-il d'une expression naissante, véritablement différente des préoccupations du cinéma militant, de l'esthétique du documentaire ou de celle du film de famille ?

Marc FERNIOT (« Amateurs et lieux alternatifs ») part d'une définition extensive de l'esthétique, que l'on peut formuler pragmatiquement ainsi : quand y a t-il esthétique, en quelles circonstances le processus esthétique, c'est à dire d'élection d'un objet ou d'un comportement nommé esthétique/artistique, désigné comme le résultat tangible d'une conduite esthétique, peut-il se produire ? Il a ensuite enquêté sur différents lieux alternatifs suivant un quadruple exercice de thématisation : 1-la question de la légitimation : quelles sont les postures que tiennent les acteurs des lieux alternatifs à ce sujet ? ; 2-le degré d'affranchissement par rapport aux institutions ; 3-Une interrogation sur la manière dont on peut entendre le terme réseau pour les lieux alternatifs et 4-Les espaces alternatifs vont-ils entretenir cette "vision négative de l'amateurisme défendue par certains milieux professionnels et partagée par une partie de l'opinion cultivée". A travers ces questionnements, il s'agit d'interroger les circonstances pendant lesquelles un effet esthétique produit du lien social.

Dans « Espaces de diffusion et enjeux spectatoriels », **Lise GANTHERET** a centré son enquête sur les lieux de diffusion dits alternatifs de vidéo et d'émissions de télévision. Dans son étude de terrain essentiellement réalisée en région parisienne et mettant en œuvre plusieurs méthodes d'enquête (observations, observations filmées, entretiens compréhensifs, enquête sur le public de l'un de ces lieux, enquête croisant des variables socio-démographiques), elle rappelle que depuis les années 70, des mouvements, associatifs pour la plupart, ont entrepris des actions variées en terme de production, d'animation et de diffusion audiovisuelle et cinématographique autant dans les villes que dans les campagnes. On le désigne présentement comme le « Tiers secteur audiovisuel. » Peut-on considérer un élan démocratique en vertu du lien social ? Plus qu'une alternative ne doit-on pas voir dans ces projets un effet de complémentarité à l'espace télévisuel traditionnel ? Quel nouveau rapport spectatoriel cela instaure-t-il ? Telles ont été ses questionnements initiaux. L'enjeu est également de montrer qu'en dépit de la particularité de chacun des lieux de diffusion, les frontières tendent à se brouiller remettant en cause les intentions esthétiques de départ et favorisant sans cesse de nouveaux passages entre la sphère privée et la sphère publique ; entre sphère des grands média et celle des plus petits.

Passages à l'esthétique 3 : patrimonialisation et esthétisation

Une troisième série de terrains d'enquête concerne des institutions de *patrimonialisation* des pratiques ordinaires de l'audiovisuel, les cinémathèques régionales, à travers lesquelles pouvait être documentés comment et « dans quels contextes, en quelles circonstances des objets conçus pour une fonction donnée, qu'elle soit technique, utilitaire ou rituelle peuvent-ils être appréciés en termes d'esthétiques ? » pour reprendre une formulation de l'appel d'offres.

Claire GIVRY ("*La grande famille du cinéma d'amateur : que d'histoires…*") a restitué les récits d'édification de trois cinémathèques régionales dont le fonctionnement a fait l'objet d'une étude approfondie dans l'enquête menée par Laurence Allard. Elle décrit comment le cinéma d'amateur se retrouve mêlé, à son insu, à des « histoires » qui le dépassent, au carrefour du familial et du politique et qu'il est le catalyseur de ferments locaux divers et épars (politiques, identitaires, institutionnels, économiques, didactiques, etc.).

Dans *Cinémathèques régionales et film amateurs : patrimonialisation, esthétisation ou bohneur de la reconnaissance ?,* **Laurence ALLARD** a montré comment à travers l'archivage des films de famille et d'amateurs dans les cinémathèques régionales, ceux-ci trouvent redéfinis comme archive, document ou objet esthétique. Le passage du cercle familial ou amical à des institution dévolues au pratrimoine audiovisuel local induit ainsi différents modes de lectures patrimoniale, esthétique, à l'interpersonnel du cinéma amateur. Cette étude, alliant entretiens avec les personnels des cinémathèques, observations de pratiques professionnelles et analyse de corpus discursif (fiches d'indexation, plaquettes de présentation etc.) et centrée sur trois terrains d'enquêtes (Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, Cinémathèque de Saint-Etienne, Cinémathèque de Bretagne), spécifiant chacun une catégorie de la mémoire régionale (modèle urbain, modèle rural et modèle maritime), se décline comme un parcours de sens depuis le dépôt de films d'amateurs dans un centre d'archives jusqu'à leur consécration comme « trésor des cinémathèques » lors de leur projection dans une salle de cinéma

Ethnologie de la relation esthétique : enjeux méthodologiques et conceptuels

A travers les différentes recherches exposées dans ce rapport, les matériaux empiriques recueillis sont fréquemment de nature discursive (entretiens, programmes, plaquettes de présentation, articles de presse etc.). Comment justifier dans le cadre d'une ethnologie de la relation esthétique un tel verbocentrisme ? Pour conclure, nous voudrions montrer que la relation esthétique peut être documentée de façon heuristique grâce à des données empiriques discursives, à condition de clarifier les rapports entre l'expérience esthétique et son langage. Cette clarification, dont la visée est méthodologique, amène à conceptualiser une théorie esthétique que l'on peut qualifier de pragmatique ou encore de communicationnelle et qui suppose une approche plurielle et continuiste de la relation esthétique. Au terme de cette recherche, s'ouvre donc un double chantier, d'ordre méthodologique et conceptuel.

Dire la relation esthétique

Revenons brièvement à la conception programmatique de l'Esthétique de la réception, telle que Hans Robert Jauss l'a développée. Il nous semble que ses propositions permettent en spécifiant les différents moments de l'expérience esthétique (ou attitude ou conduite ou relation esthétique selon différentes acceptions contemporaines) de rendre compte du statut des discours portant sur les œuvres et les pratiques esthétiques en général. Elles évitent ainsi de séparer l'expérience esthétique non seulement du phénomène d'élucidation du sens - toute réception implique une « compréhension dialoguées » d'un texte par un lecteur – mais encore de son évaluation articulée discursivement et formulée dans les nombreux commentaires que suscite un travail artistique. Jauss avance ainsi l'idée qu'un texte se donnant d'emblée comme quelque chose à percevoir et à comprendre : "toute perception esthétique, écrit-il, est déjà travaillée par un certain type de compréhension"[19]. Dans cette herméneutique littéraire revisitée par l'Esthétique de la réception, les textes, les oeuvres sont conçues comme des structures dynamiques aux concrétisations succesives à travers des actes d'une réception productrice[20]. En s'attachant non plus à la succession des œuvres elles-mêmes mais à la chaîne de leur accueil ou réception, Jauss a, dans les années 60, depuis l'université de Constance où il enseignait la littérature médiévale, contribué à renouveler une histoire littéraire par trop linéaire. De plus, en déplaçant la production de sens hors du texte du côté de l'espace de réception, il s'agissait aussi de prendre la pleine mesure de la portée pratique des œuvres, de leur fonction de « création sociale » (proposition renouvelant la question des rapports entre arts et sociétés), de leurs enjeux symboliques et sociaux. Et parmi ces enjeux symboliques et sociaux appréhendés du point de vue de la réception, de la fonction pratique de l'expérience esthétique, le théoricien de l'école de Constance a mis en avant une fonction communicationnelle.

Les différents apports de l'Esthétique de la réception ont inspiré une génération de théoriciens de l'esthétique nourrie également des travaux sur l'espace public et l'agir communicationnel de Jürgen Habermas, tels Albrecht Wellmer[21], Martin Seel[22] ou Rainer Rochlitz[23]. Ces trois auteurs ont reconduit l'intrication entre les dimensions d'expérience perceptive et d'évaluation critique, au cœur de l'Esthétique de la réception, qu'ils voient concrétisée dans les communications esthétiques. C'est pourquoi ils ont constitué les discours esthétiques, conversations ordinaires, débats critiques profanes, en corpus paradigmatique d'une « esthétique communicationnelle », que nous pouvons très rapidement présenter à travers les propositions suivantes. Ainsi suivant Rainer Rochlitz, « aucune compréhension d'une œuvre ne peut faire l'économie même d'interprétations qui attribuent des raisons d'être à certains aspects de l'œuvre en question, ni des jugements qui justifient le statut de ces raisons d'être dans une évaluation critique » [24]. Et suivant encore Martin Seel : «le sens des argumentations esthétiques réside dans le fait que les objets qu'elles font valoir deviennent des arguments de notre expérience et de notre attitude »[25]. Enfin, pour Albrecht Wellmer, en tant que « compréhension réussie se manifestant et s'articulant dans le commentaire »[26], l'expérience esthétique est susceptible d'être justifiée par des raisons, qui délimitent une « rationalité esthétique », appréhendable dans nos discussions au sujet de la qualité d'un objet culturel. C'est pourquoi, selon ces auteurs, dans les divers jeux de langage thématisant la relation esthétique, se manifeste combien la réception d'œuvres, de textes, conjuguant les différents moments de la perception au jugement en passant par la compréhension, offre des

---

19 H.R Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1988, p. 361.

20H.R Jauss, Ibid., p. 23.

21A. Wellmer, « Vérité-Apparence-Réconciliation. Adorono et le sauvetage esthétique de la modernité, in *Théories esthétiques après Adorno*, sous la dir. R.Rochlitz, Actes Sud, 1990.

22M.Seel, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, Armand Colin, 1993.

23 R.Rochlitz, *Subvention ou subversion. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, 1994 et *L'art au banc d'essai*, Gallimard, 1998.

2429 R.Rochlitz,op.cité, 1998, p.240.

25M.Seel, op.cité, p.246.

26 A.Wellmer, op.cité.

ressources interactionnelles venant nourrir les pratiques communicationnelles, illustrant l'une des fonctions pratiques de l'expérience esthétique.

Une telle « esthétique communicationnelle » participe du débat contemporain sur l'expérience esthétique, l'attitude esthétique ou la relation esthétique suivant les auteurs. Elle rejoint, notamment, la conception de l'attitude esthétique comme « attention aspectuelle animée par et orientée vers une question d'appréciation » de Gérard Genette[27]. Ce débat théorique, animé en France, notamment par l'auteur de *L'oeuvre de l'art* et Jean-Marie Schaeffer[28] ou encore Rainer Rochlitz, vient remettre en question l'idée même d'une pensée de l'expérience esthétique en tant que telle, identifiée par Kant et sa *Critique de la faculté de juger*, comme une expérience spécifique par rapport aux attitudes cognitives ou morales, auxquelles il a réservé ses deux premières *Critique*. A l'instar de Ludwig Wittgenstein, certains théoriciens contemporains veulent « guérir » l'esthétique de la métaphysique et se débarasser du «mythe de l'attitude esthétique » pour reprendre l'expression de George Dickie, selon lequel il y aurait deux attitudes irréductibles, l'une pratique l'autre esthétique, la seconde supposant une intention caractérisée par le désintéressement[29]. Ces débats sur l'esthétique contemporaine visent, in fine, à réarticuler l'expérience esthétique à d'autres formes d'expérience en relation avec une diversité d'objets et par conséquent à pluraliser le champ d'investigation de l'esthétique.

Esthétiques ordinaires, esthétique de la continuité

La problématisation de pratiques audiovisuelles amateurs en termes d'esthétiques ordinaires ressort donc d'une double visée, à la fois méthodologico-descriptive, comme il vient d'être exposé, et normative, dont l'horizon renverrait à une nécessaire pluralisation de l'appréhension des pratiques artistiques, ne se limitant pas aux œuvres d'art et jeux de langage critiques reconnues institutionnellement comme telles. L'étude de ces esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel, en tant qu'objets frontières entre mondes de la vie ordinaires et mondes de l'art, saisies empiriquement notamment à travers différents jeux de langage, discours, expressions, voudrait être une contribution à la « multilocation de la culture » pour reprendre le projet de Michel de Certeau ou de pluralisation du domaine esthétique, « pétrifié en un dogme institutionnel »[30] et reposant sur une idéologie de l'autonomie esthétique attachée au seul domaine des Beaux-Arts canoniques (musique, peinture, sculpture, littérature, théâtre...) pour reprendre les analyses de J.M Schaeffer[31]. Ainsi, autour de ces esthétiques ordinaires et leurs jeux de langage se trouve empiriquement documenté ce que peut signifier une « esthétique de la continuité » entre différentes sphères d'activités, différents mondes sociaux. Ce programme à la fois empirique et conceptuel était déjà celui de l'esthétique pragmatique de Dewey, pour qui « l'expérience esthétique est un bien trop précieux pour être détachée des autres expériences de la vie ordinaire et mise en quarantaine dans des institutions

27 G.Genette, *L'œuvre de l'art II. La relation esthétique*, le seuil, 1997.

28 J.M Schaeffer, *L'age de l'art moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe à nos jours*, Gallimard, 1992 et *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, 1996. Ainsi, suivant Jean-Marie Schaeffer il y a conduite esthétique dès lors que nous nous engageons dans une relation cognitive avec les choses et que la ou les activités cognitives pertinentes sont régulées par l'indice de satisfaction immanent à cette ou ces activités ». La relation esthétique résulte d'une orientation de l'attention, une visée intentionnelle particulière liée à l'importance du plaisir et du déplaisir en acte. Il s'agit d'un cas fonctionnellement spécifique de la relation cognitive. Dès lors la conduite esthétique doit etre considérée comme un mode de connaissance de ce qui nous entoure.

29George Dickie, "Le mythe de l'expérience esthétique" (1964), trad.fr. in D.Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens Klincksieck, 1988, pp.115-134.

30Pour reprendre une expression de Hans Robert Jauss, op.cité, 1978, p. 244.

31Pour une critique conceptuelle de cet état de faits, cf J.M Schaeffer, *L'âge de l'art moderne*, op.cité.

spécialisées, musées, salles de concerts et autres salons de beauté de notre civilisation »[32]. Ce programme constitue l'horizon de recherche de notre groupe de travail.

[32]John Dewey, *Art as experience*, vol.10, *Late works of John Dewey*, Southern Illinois University Press, 1987, p.346.

BIBLIOGRAPHIE

Allard L., "Cinéphiles à vos claviers ? Réception, public et cinéma" in *Réseaux n°99, Cinéma et réception*, 2000.

Beck U, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg auf eine andere Moderne*, Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1986, trad. franç, *La société du risque*, Quarto, 2001

Becker H., *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988.

Dewey J., *Art as experience*, vol.10, *Late works of John Dewey*, Southern Illinois University Press, 1987.

Dickie G., "Le mythe de l'expérience esthétique" (1964), trad.fr. in D.Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens Klincksieck, 1988.

Donnat O., *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, La Documentation française, 1998.

Donnat O., *Les pratiques culturelles des français. Enquête 1997,* La documentation française, 1998..

Gadamer H.G, *Vérité et méthode*, version intégrale, 1996, Le Seuil

Genette G, *L'œuvre de l'art II. La relation esthétique*, le seuil, 1997.

Giddens A, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge, 1991.

Jauss H.R , *Pour une esthétique de la réception*, 1978.

Lejeune P., « L'ère autobiographique » in *La sphère de l'intime. Photographies et arts visuels*, catalogue du festival Le printemps de Cahors, Actes Sud, 1998.

Jauss H.T , *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1988.

Ricoeur P., *Temps et récit*, 1-3, 1983-1985, le Seuil.

Ricoeur P., *Du texte à l'action*, 1998, le Seuil.

Rochlitz R., *Subvention ou subversion. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, 1994.

Rochlitz R., *L'art au banc d'essai*, Gallimard, 1998.

Seel M., *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, Armand Colin, 1993.

Schaeffer J.M, *L'age de l'art moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe à nos jours*, Gallimard, 1992.

Schaeffer J.M, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, 1996.

Star S. L et Griesemer J., "Institutionnal Ecology, Translations and Boundary Objects : Amateurs and Professionnels in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology (1907-1939)" in *Social Studies of Sciences*, vol.19, Sage, 1989.

Vandenberghe, F. : « Introduction à la sociologie (cosmo)politique d'Ulrich Beck », *Revue du MAUSS*, 2001, 17, 1.

Wellmer A., « Vérité-Apparence-Réconciliation. Adorono et le sauvetage esthétique de la modernité, in *Théories esthétiques après Adorno*, sous la dir. R.Rochlitz, Actes Sud, 1990.

Les pratiques informatiques de loisir. Développement culturel, n°130, oct.1999.

Repérages.Filmer l'intime, Hiver 1998-1999..

Réseaux n°74, ous la direction de Dominique Pasquier et Josiane Jouet*, La culture de l'écran*,

PASSAGES A L'ESTHETIQUE I :

ESTHETIQUES AUDIOVISUELLES ET INSTITUTIONS DE LA VIE ORDINAIRE

Esthétique et film de famille **(Roger Odin, Université Paris 3-IRCAV*)*.....……..p.15**

En passant par Pérec **(Bernard Weidman, professeur de lettres*)*……...p.30**

Approche d'une esthétique de l'image chez de jeunes réalisateurs de vidéo amateur du Nord de la France **(Michèle Gellereau, Université Lille 3 et Roselyne Abramovici, réalisatrice-formatrice).....p.58**

Roger ODIN
(Professeur en Sciences de la communication, Paris 3-IRCAV)

Esthétique et film de famille

Ce travail de recherche s'inscrit dans le prolongement des travaux effectués dans le cadre de l'équipe sur le cinéma privé de Paris 3[33]. Jusque-là, mes analyses du film de famille et des vidéos familiales ont été essentiellement communicationnelles ; même si elles ont parfois donné lieu à des remarques concernant l'esthétique[34], il s'agissait avant tout de comprendre comment se construit le sens dans le contexte familial, de mettre en évidence les effets de ce type de productions sur la famille (en tant que structure sociale) et sur ses membres (en tant qu'individus) ainsi que son rôle dans l'évolution générale de la société. Je voudrais profiter de l'inscription de cette recherche dans un programme consacré aux "esthétiques ordinaires" pour aborder frontalement, dans la perspective *sémio-pragmatique*, la *question de l'esthétique* telle qu'elle se manifeste dans ces *productions familiales* que sont *les films de famille.* Commentons rapidement cet énoncé programmatique.

Sémio-pragmatique. Pour conduire cette étude je prendrai appui sur l'approche sémio-pragmatique telle que j'essaie de la constituer depuis de nombreuses années[35]. La sémio-pragmatique met le contexte au point de départ de la recherche. Cela conduit à reconnaître que le texte n'est pas un donné, qu'il change en fonction du contexte de lecture qui régit la production de sens et que le sens lui-même n'est pas tout : il y a les émotions, mais aussi les interactions qui interviennent lors de la réalisation ou de la lecture. Le travail sur le film de famille a été l'un des éléments qui m'ont poussé à passer de l'approche immanentiste (dominante dans l'approche sémiologique d'inspiration saussurienne) à la pragmatique.

Productions familiales. J'appelle productions familiales les productions qui sont faites par un membre de la famille (critère énonciatif) à propos de la vie de la famille (critère thématique) pour les autres membres de la famille (critère communicationnel). Cette définition fixe le cadre de ma réflexion et définit un espace de communication. Toute production qui ne répondra pas à ces trois critères sera considérée comme hors du champ de cette étude.

Films de famille. Pour des raisons de cohérence, mais aussi parce que le chantier de la vidéo familiale me semble trop considérable pour pouvoir être abordé sérieusement en si peu de temps (d'autant qu'il se double aujourd'hui d'un nouveau chantier encore plus difficile à cerner, celui des productions familiales sur internet), j'ai décidé de centrer cette réflexion sur le *film* de famille. Je prends ici le mot "film" dans le sens précis que lui donne Christian Metz quand il entreprend de définir le cinéma en termes de "matière de l'expression" (Hjelmslev) : le "film", c'est de l'image, mécaniquement produite (*vs* de l'image produite à la main), plusieurs images (*vs* les langages à image unique comme la peinture ou la photographie), des images animées, enfin des images fondées sur la reproduction photographique (*vs*

---

33 cf. *Le film de famille, usage privé, usage public*, R. Odin dir., Méridiens-Klincksieck, 1995, 232p. "Le cinéma en amateur", n° 68 de la revue *Communications,* R Odin dir., 1999, Seuil.

34 "Rhétorique du film de famille", Rhétoriques, sémiotiques, Revue d'Esthétique n° 1-2, U. G. E., 10/18, p. 340-373. 1979a :

35 Sur la sémio-pragmatique, cf. Roger Odin, "Pour une sémio-pragmatique du cinéma", *Iris*, vol. 1, n° 1, 1983, p. 67-82 ; "Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel : modes et institutions", *Toward a Pragmatics of the Audiovisual*, NODUS, Münster, 1994, p. 33-47 ; "La question du public. Approche sémio-pragmatique" in *Réseaux*, n° 99, "Cinéma et réception", volume 18, 2000, p. 49-73. *De la fiction,* De Boeck, 2000.

électronique, vidéographique, numérique)[36]. Plus simplement on peut dire qu'il s'agit du "film-pellicule".

La question de l'esthétique : elle constitue mon *axe de pertinence*. Pour étayer ma réflexion, je confronterai ce qui se passe dans l'espace familial à ce que l'on sait de la question esthétique en général et à ce qui se passe dans d'autres espaces (espaces de l'art naïf, de l'art brut, du dessin d'enfant, etc.). Les questions auxquelles je tenterai de répondre sont : peut-on parler d'esthétique pour ces productions ? si oui, en quel sens ? de quelle ou de quelles esthétique/s ?

En ce qui concerne la démarche elle-même, mon analyse se fondera sur les résultats de mes travaux antérieurs que je reformulerai et revisiterai sur l'axe de pertinence esthétique ce qui conduira parfois à les modifier considérablement. Elle reposera ensuite sur une analyse précise d'un vaste corpus de productions familiales et sur un travail de terrain effectué spécifiquement pour cette étude. Encore faut-il préciser ce que j'entends par analyse de terrain. En effet, si la sémio-pragmatique se doit d'aller voir sur place ce qui se joue dans les familles, ce travail de terrain ne saurait être assimilé à celui des sociologues : même si je fais de gros efforts pour diversifier mes terrains d'enquête, la sélection des personnes interrogées ne se fait pas en termes d'échantillons représentatifs, mais en termes de *saturation* : mon enquête s'arrêtera quand je ne trouverai plus d'autres esthétiques familiales que celles que j'ai repérées.

D'autre part, même si j'en ai effectué un assez grand nombre, l'entretien n'est pas la formule qui m'apporte les informations les plus intéressantes : les productions familiales appartiennent au domaine privé et les blocages psychologiques sont trop importants pour que l'on puisse se contenter de ce que les personnes disent dans un tel contexte. Les discussions informelles et surtout l'observation participante sont des processus mieux adaptés à cette recherche. Cette façon de faire me rapproche de la démarche ethnographique du moins dans sa version ethnométhodologique. Pour être honnête, il convient toutefois de préciser que, comme il ne se tourne quasiment plus de *films* de famille en tant que tels aujourd'hui (ce qui se tourne, c'est de la vidéo), le travail de terrain, fait spécifiquement pour cette étude, a été relativement réduit. Heureusement, j'en avais fait beaucoup pour mes travaux antérieurs et même si ce n'était pas exactement sur l'axe de pertinence esthétique, les informations recueillies sont très largement utilisables. D'autre part, je bénéficie d'une fréquentation ancienne avec ce type de productions et ceux qui les font ; non seulement mon père était un "grand" cinéaste familial, mais j'ai vu d'innombrables films de famille dans les clubs de cinéma amateur auxquels j'ai participé et que j'ai parfois animés (les nouveaux arrivants y sont systématiquement invités à montrer leurs films de famille). Enfin, j'ai fait moi-même beaucoup de films de famille, avant, comme tout le monde, de passer à la vidéo. Je n'hésiterai pas à me fonder sur cette expérience personnelle pour certains aspects de l'analyse.

1.Film de famille et esthétique

Je travaillerai ici sur le film de famille tel qu'il a été réalisé dans les années 1965-1985 (date de lancement du caméscope), c'est-à-dire au moment de la grande période du super 8. Les films étudiés sont muets : le cinéma super 8 sonore n'a guère été utilisé pour les productions familiales (il a d'ailleurs disparu assez rapidement, car il a été jugé trop peu rentable). Bien évidemment une étude historique devrait être conduite pour les années avant 65**.**

La forme du film de famille (première approche) : retour sur les résultats des travaux antérieurs

[36] Christian Metz, *Langage et cinéma*, Larousse, 1971.

Il n'est pas besoin d'une enquête bien poussée pour constater que le film de famille fait l'objet d'une appréciation tout à fait négative dans la société. Cette appréciation n'en est pas moins une évaluation esthétique. Celle-ci se fait essentiellement sur deux axes : d'une part, l'axe du plaisir : *c'est sans intérêt, on s'ennuie à mourir,* et d'autre part, celui du savoir faire : *c'est vraiment trop mal fait.* Une approche systématique d'un corpus de ces productions montre que le film de famille se caractérise, en effet, par toute une série de figures qui justifient cette évaluation (on peut parler d'une "rhétorique du " mal fait "") :

- au niveau de la forme de l'expression, le film de famille donne à voir des images floues, bougées, à l'exposition incertaine, qui se succèdent sans montage ni construction ;
- au niveau de la forme du contenu, il est stéréotypé, fragmentaire et incohérent (il égrène des bribes d'actions et passe d'un sujet à l'autre sans justification).

Cet ensemble de figures semble permettre d'identifier le film de famille non seulement dans le contexte des productions amateurs (un membre d'un club de cinéma amateur : *on reconnaît tout de suite le film de famille, c'est mal fait et c'est toujours pareil*), mais dans l'ensemble de la production cinématographique : il est suffisamment caractéristique et reconnu par l'espace social pour que les cinéastes professionnels le reprennent lorsqu'il s'agit de produire un *effet film de famille* dans un film de fiction (ex. : *Muriel*[37] ou dans une publicité (ex. : la série *Tang*).

Il semblerait donc qu'il existe une véritable *Forme* du film de famille, une forme un peu paradoxale puisque l'incohérence fait partie de sa définition, mais une forme qui n'en est pas moins étonnement stable. Malgré mon souci de diversifier les terrains d'investigations, je n'ai pas trouvé de différence, à ce niveau, entre les films de famille que j'ai pu voir chez des commerçants, chez des membres de professions libérales, dans des familles de cadres moyens ou supérieurs, en milieu ouvrier, etc. Il y a simplement des endroits où on ne fait pas de film de famille ou très peu (dans l'espace rural, chez ouvriers, mais aussi chez les intellectuels et chez les protestants[38]), mais si on en fait, on retombe sur la même Forme.

Il y a toutefois une exception qui, on va le voir, n'en est pas une (elle confirme au contraire la pertinence de la forme repérée). Il existe, en effet, des productions faites dans les familles avec la même thématique familiale, mais qui manifestent une autre Forme que celle que je viens de décrire : des films bien faits, avec de la belle image, une structure narrative complète (ils racontent une histoire), un travail de montage cohérent, souvent une sonorisation avec de la musique et un commentaire (sur bande magnétique séparée), enfin un titre et un mot fin.

Le problème est que ces productions ne fonctionnent pas comme du film de famille. Elles ne sont d'ailleurs pas vraiment faites pour la famille. Souvent, elles visent les membres des clubs de cinéma amateur (les clubs font pression sur les cinéastes familiaux pour qu'ils se conforment aux "règles" du langage cinématographique). Parfois, elles ne visent pas d'autre public que le cinéaste lui-même :

> G. : *la famille, je m'en fous ! je me fais plaisir ; je fais de la belle image, du montage bien huilé, un son propre.*

G. ne projette guère ses films à d'autres qu'à lui-même et à quelques amis (dont je suis). Quant il propose de les faire voir à sa famille, celle-ci ne se montre guère enthousiaste et la projection se termine souvent assez mal, par la défection du public qui vaque à d'autres occupations ou par une scène de ménage. Si l'on ne respecte pas la Forme du film de famille, le film ne marche plus dans la famille.

---

[37] Sur le film de famille dans le film de fiction, cf. Marie-Thérèse Journot, "Le film de famille dans le film de fiction. La famille " restaurée ", in *Le film de famille, éd.cit.,* p. 147-162.

[38] J'ai commencé une étude comparative sur les films de famille produits chez les catholiques et chez les protestants, mais pour le moment elle n'a pas vraiment abouti ; l'enquête effectuée semble toutefois montrer une importante différence quantitative, mais une analyse systématique reste à faire.

Pour bien fonctionner, un film de famille doit être "mal fait". J'ai émis deux hypothèses pour expliquer cette étrangeté[39] :

1) si le film est trop bien fait, il donne un point de vue particulier sur la vie de la famille (le plus souvent celui du père), point de vue qui peut-être ressenti comme une véritable agression par les autres membres de la famille ; au mieux, il entre en conflit avec le récit mémoriel que chacun des participants se fait des événements qu'il a vécus ; seul un film mal fait laisse toute liberté aux membres de la famille pour faire retour sur son passé.

2) d'autre part, si le film est trop bien fait, il bloque les interactions entre les membres de la famille en imposant un récit familial déjà construit ; inversement, face à un film mal fait, les membres de la famille auront à œuvrer ensemble à la reconstruction de l'histoire familiale et la cohésion du groupe familial s'en trouvera renforcée (c'est la fonction idéologique du film de famille : produire du consensus, perpétuer la Famille).

Dernière remarque : j'ai parlé jusque-là et je continuerai de parler de "figures du mal fait" pour caractériser la Forme du film de famille ; j'espère que l'on m'aura compris. En réalité cette dénomination est un abus de langage : les figures du film de famille ne peuvent être dites figures du "mal fait" que par comparaison avec le cinéma institutionnel (fictionnel). Dans le contexte familial, la Forme du film de famille est tout à fait adaptée à sa fonction. Il conviendrait donc de changer de formulation, malheureusement la norme du cinéma institutionnel est tellement ancrée en chacun de nous qu'il n'est guère possible d'effectuer ce changement si l'on ne veut pas trop compliquer la communication. Les guillemets qui encadrent l'expression "mal fait" visent à marquer la distance prise par rapport à cette formulation.

Résumons. Le film de famille a une *Forme*, une forme à la fois *fixe* et *fonctionnelle*. On peut parler de *la* Forme du film de famille. Mais cela suffit-il pour parler d'*une esthétique* du film de famille ?

Forme et intention

Dans la tradition esthétique, entendue comme réflexion philosophique sur l'art, la notion de "Forme" occupe une place centrale ; Henri Focillon n'affirmait-il pas que "l'œuvre d'art n'existe qu'en tant que forme"[40] ? Cela ne signifie pas toutefois que toute forme relève de l'art : la nature nous donne à voir de très belles formes (les cristaux, les pierres si bien chantées par Roger Caillois[41].) qui ne sont assurément pas en elles-mêmes artistiques. On attend d'une forme artistique qu'elle ait un statut *intentionnel*[42]. Certes, l'art admet une part de hasard, mais contrôlée (ex. : Pollock et le *driping*) ; au moins le rôle du hasard doit-il être intentionnellement assumé (ex. : l'écriture automatique des surréalistes).

Or il est clair que les cinéastes familiaux, bien qu'ils fassent intentionnellement du film de famille (*Je fais des images pour le souvenir, pour le futur, pour quand je serai vieux, pour les enfants, pour qu'ils voient plus tard comment ils étaient ; je fais plaisir à ma femme ...)* ne font pas exprès de mettre en œuvre la rhétorique du "mal fait" : elle résulte du manque de savoir faire de ceux qui tournent ce genre de films (c'est ce manque que les innombrables revues, les manuels, les cours dans les clubs, visent à combler).

Ainsi décrit, le film de famille apparaît comme *une réalisation intentionnelle avec une Forme non intentionnelle*.

---

[39] R. Odin, "Le film de famille dans l'institution familiale" in *Le film de famille, éd.cit.,* p. 27-41.

[40] Henri Focillon, *Vie des formes,* Quadrige, Presses universitaires de France, 1996, p. 2 (éd. orig., 1943).

[41] Roger Caillois, *L'écriture des pierres,* Skira, 1970, repris in Champs- Fammarion.

[42] "les pierres présentent quelque chose d'évidemment accompli, sans toutefois qu'il y entre ni invention ni talent ni industrie, rien qui en ferait une œuvre au sens humain du mot et encore moins une œuvre d'art", R. Caillois, ouvrage cité, p. 6.

Toute la question de la relation du film de famille à l'esthétique découle de cette situation quelque peu paradoxale. Peut-on dans ces conditions parler d'une esthétique du film de famille ?

Pourtant, si l'on examine ce qui se passe dans d'autres espaces de l'histoire des arts, on s'aperçoit que le manque de savoir faire n'est pas toujours incompatible avec la reconnaissance esthétique, il arrive même qu'il en soit un paramètre décisif. Encore faut-il examiner dans quelles conditions ; cela permettra peut-être de progresser dans la compréhension de la relation du film de famille à l'esthétique.

Trois types de productions retiendront mon attention : l'art naïf, l'art brut et le dessin d'enfant.

Art naïf et lecture esthétique

Ce qui rend l'artiste naïf intéressant, ce qui le sauve du point de vue artistique, nous dit Michel Thevoz, c'est "son incapacité — très féconde — à se conformer à des principes académiques qu'il prétend pourtant faire siens. De l'académisme, il adopte d'abord les thèmes : sujet religieux, mythologiques ou allégoriques, peintures d'histoire, scènes de genre, paysage et portraits. Il paraît aussi en adopter les valeurs [...]. Mais il échoue " ingénument " à en pratiquer le style : ses perspectives sont désarticulées ; l'espace procède d'une combinaison de points de vue ; ni les rapports de grandeur ni les proportions anatomiques ne sont respectées ; la pratique du cerne et de l'aplat contredit les prétentions illusionnistes ; les simplifications irréalistes alternent avec des détails hypertrophiques" (je souligne)[43].

Cette insistance sur les figures du mal fait rapproche cette analyse de notre analyse du film de famille. On notera toutefois une différence essentielle : l'artiste naïf manifeste une intention d'art très explicite (en général, il est même obsédé par un désir de reconnaissance dans l'espace de l'Art) et vise une forme spécifique (la reproduction aussi minutieusement que possible de la réalité). Ces deux intentions ne semblent nullement présentes chez le cinéaste familial.

Quant à la lecture des figures du mal fait proposée par M. Thevoz, elle est radicalement extérieure au projet artistique de l'artiste naïf : il s'agit de la lecture d'un critique d'art qui valorise des éléments de l'œuvre que l'artiste n'a nullement voulus : des ratés. Bien évidemment, une telle lecture est également possible sur un film de famille : je peux voir un film de famille en prenant plaisir à la qualité plastique des ratés de l'image (tremblés, flous, filés, etc.) ou, comme Marc Ferniot, en me laissant fasciner par le "déroulement hasardeux des plans"[44].

On peut appeler "esthétique", ce mode de lecture. On soulignera, toutefois, que le terme "esthétique" a ici un sens différent de celui donné au début de cette réflexion : il ne renvoie plus à une réflexion sur l'art, mais à la volonté de tirer plaisir des propriétés formelles de ce que l'on regarde indépendamment de leur caractère intentionnel ou non intentionnel[45]. Cette lecture esthétique ne dit d'ailleurs pas que le film de famille *est* esthétique (tout objet peut relever d'une telle lecture[46]) et elle ne nous apprend rien, non plus, sur le fonctionnement esthétique du film de famille dans son contexte propre : elle est proférée par quelqu'un qui ne se positionne pas en membre de la famille mais en esthète.

Art brut et monde de l'art

43 Michel Thevoz, *L'art brut*, SKIRA, 1981, réédition 1995, p. 87.

44 Marc Ferniot, "La revanche de l'anecdote. Trois lectures pour une esthétique frivole du film de famille", in *Le film de famille, éd.cit.*, p. 129.

45 Depuis Kant, on définit souvent le plaisir esthétique comme "un plaisir fondé sur les seules propriétés formelles des objets" (Gérard Genette, *La relation esthétique,* Seuil, 1997, p. 32).

46 "ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, c'est la relation qui rend l'objet esthétique", *id.*, p. 18.

À la différence de ce qui se passe dans l'espace de l'art naïf, les productions de l'art brut[47] sont exécutées par des personnes qui manifestent une ignorance radicale des normes esthétiques et même souvent une indifférence totale par rapport à l'art.

Voilà qui semble rapprocher davantage les auteurs de l'art brut des réalisateurs de films de famille. Ces derniers trouvent, en général, tout à fait saugrenue l'idée qu'on puisse leur poser la question de l'art : *vous plaisantez ; de l'art ? sûrement pas ! mais des souvenirs, alors ça, oui* ... Pourtant, les différences, là encore, sont nombreuses : la forme des productions de l'art brut est, en effet, indiscutablement intentionnelle (du moins aussi intentionnelle que n'importe quelle production artistique traditionnelle pour laquelle les déterminations économiques, sociales et inconscientes jouent toujours un rôle important). On ne saurait dire, en tout cas, que ceux qui réalisent ces productions manquent de savoir faire ; il s'agit plutôt d'options techniques différentes de celles habituellement mise en œuvre. Plus que le "mal fait", c'est l'étrange, l'étonnant, le surprenant, l'inquiétant qui caractérise l'art brut. Non pas que l'auteur d'art brut recherche la provocation (il n'a aucun souci de communication), mais parce qu'il est un asocial et c'est cette position qui le conduit à produire des œuvres qui seront jugées contestatrices. À ce titre, on pourrait dire que l'art brut est l'inverse du film de famille dont la fonction est au contraire de conforter l'ordre social par le soutien qu'il apporte à cette institution majeure de notre société : la Famille.

Mais le film de famille, avec sa Forme du "mal fait", peut lui aussi avoir une réelle vertu de provocation. C'est ce qu'ont bien mis en évidence des cinéastes comme Jonas Mekas ou Stan Brackage (cf. par exemple, le manifeste "Défense de l'amateur"[48]). Dans cette perspective, il serait tentant de dire que le film de famille est au 7ème Art (entendu comme le cinéma institutionnel) ce que l'art brut est au "monde de l'art" (Dickie, Becker). En fait, cette formulation n'est pas tout à fait exacte : il faudrait dire que le film de famille est au 7ème Art ce que les productions *qui sont devenues ensuite "l'art brut"* étaient au monde de l'Art *avant d'entrer elles-mêmes dans ce monde* (car au départ les productions de l'art brut n'étaient pas davantage reconnues comme art que le film de famille). L'ensemble des productions que l'on dénomme aujourd'hui "l'art brut", pas plus que le film de famille, n'auraient d'ailleurs la moindre vertu provocatrice si des artistes déjà reconnus par l'institution Art (Klee, Ernst, Miro, Dubuffet pour la peinture, Mekas, Brackage pour le 7ème art) ne s'en étaient emparés. C'est par rapport au monde de l'art et seulement dans ce cadre que ces productions prennent une valeur subversive, une valeur qu'elles n'ont nullement dans leur cadre d'origine.

Ainsi pris en main par des artistes, l'art brut et le film de famille ont servi à renouveler l'Art. De même, que l'art brut a innervé tout un courant de la peinture (DuBuffet, par exemple, a explicitement reconnu sa dette par rapport à ces productions), le film de famille a innervé et continue à innerver tout un courant de l'art cinématographique (Brackage, Mekas, Morder, Lange, Bartoloméo, etc.[49]). Cela ne signifie pas que Dubuffet fasse de l'art brut et Brackage et Mekas du film de famille. La filiation ne doit pas faire oublier toute la série de *transformations* opérée : ces artistes utilisent intentionnellement les formes brutes comme des machines de guerre contre l'art institutionnel.

Signe de la force contestatrice de ces formes, ces productions n'ont été acceptées dans le monde de l'art qu'après bien des difficultés. En ce qui concerne le cinéma, les films réalisés avec la forme "film de famille" n'ont même été intégrés que dans un espace "marginal" (au sens de "dans les marges") de l'institution artistique : celui du cinéma *underground* ou expérimental. C'est que ces productions effectuent dans le monde de l'art une opération tout à fait scandaleuse, aussi scandaleuse que l'art brut mais d'une certaine façon inverse : alors que l'art brut rompt avec l'Art institutionnel par ses formes étonnantes (qui semblent venues d'une autre planète), avec les productions artistiques qui utilisent la forme "film de famille", le

---

47 Je suis, là encore, comme pour l'art naïf, les pertinentes analyses de M. Thevoz.

48 Stan Brakhage, " In defense of Amator ", *Scrapbook*, Heller, 1982.

49 Laurence Allard, "Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel", in *Le film de famille, éd. cit.*, p. 113-126.

scandale vient de l'importation d'une *forme ordinaire* dans un cadre qui se caractérise précisément par sa rupture avec le monde ordinaire[50].

Il faut se replacer dans les années 70-80 pour comprendre la force de scandale de ce transfert (de nos jours, avec la télévision et le passage à la vidéo, ce transfert s'est banalisé). C'est pourquoi ces productions artistiques ne sauraient être dites "ordinaires" au même titre que les productions sur lesquelles je travaille ici : l'ordinaire (le recours à la forme ordinaire du film de famille) est ce qui les rend exceptionnelles dans le monde de l'art ; l'ordinaire fonctionne dans cet espace comme un opérateur de "distinction"[51] et n'a donc plus rien d'ordinaire.

La conséquence est qu'il existe un écart incommensurable entre, par exemple, un film de Mekas ou de Brackage et un film de famille : ils ne donnent pas lieu au même mode de lecture. Passer de l'un à l'autre, c'est passer une frontière. Si un film de Mekas relève du mode de lecture *artistique* — la lecture se fait en termes d'auteur, de mise en relation avec les autres œuvres de cet auteur, mais aussi avec les productions d'autres artistes du monde de l'art, avec l'histoire de l'art, les discours sur l'art, etc. —, le film de famille, lui, relève du mode de lecture *privé* : il est fait pour une lecture sur le mode du retour sur soi par les membres du petit groupe qui constituent cet espace privé qu'est le cadre familial.

Il est intéressant de noter que le film de famille commence à subir le même processus d'institutionnalisation que les productions qui sont désormais appelées "l'Art brut". Certes, les modalités de cette institutionnalisation ne sont pas les mêmes : dans le cas de l'art brut, il s'agit d'un processus de récupération par le "monde de l'art", dans le cas du film de famille, d'une reconnaissance de sa valeur de document, mais les choses sont en train de changer : c'est ainsi que la muséification (= la création de cinémathèques spécialisées[52]) qui, jusque-là, ne s'était faite qu'autour du film de famille comme document, commence à se faire en termes d'"auteur" : archivage par nom d'auteur ("l'art est une question de nom propre", Ben) ; projections consacrées à un "auteur" ("ce soir vous verrez les films de x ou y"). Certes le mouvement reste timide (la valorisation documentaire reste la plus forte), mais le film de famille tend aujourd'hui à être reconnu comme un art (mineur). À titre posthume.

Si ce détour par l'art brut et le cinéma expérimental a permis de comprendre l'évolution du statut du film de famille dans sa relation au "monde de l'art", il ne nous dit encore rien de la relation du film de famille à l'esthétique dans son contexte propre : la famille.

Le dessin d'enfant, la "lettre" de la forme

La comparaison avec le dessin d'enfant sera peut-être de ce point de vue plus productive.

Les points de rencontre entre le dessin d'enfant et les films de famille sont nombreux. Comme les auteurs du film de famille, les enfants ne prétendent pas être des artistes et n'ont pas le sentiment de faire de l'art (ils ne savent même pas ce que signifie le mot art). Comme les films de famille, les productions enfantines ont une Forme propre (traitement de l'espace, centrage sur le moi, structures logico-imaginatives de la représentation) et fixe : pour une classe d'âge donnée, les imageries enfantines apparaissent comme assez fortement réglées, avec la répétition constante des mêmes motifs et des mêmes structures[53]. Enfin, comme les auteurs de films de famille, les enfants manquent de savoir faire.

---

[50] Sur l'histoire de cette rupture cf. entre autres, Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Seuil, 1992 et Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique,* Folio, 1997, en particulier le chapitre III : "Déliaisons et autonomie".

[51] Précisons que cela est de moins en moins vrai aujourd'hui, au temps de la vidéo et de la généralisation de cet art "ordinaire", mais c'était le cas au temps du film de famille.

[52] Sur ce point, cf. l'étude de Laurence Allard et Claire Givry.

[53] cf. Bruno Duborgel *Le dessin d'enfant,* Jean-Pierre Delarge, 1976, p. 182-9.

Cette absence de savoir faire donne lieu à deux jugements esthétiques contradictoires. Il y a ceux qui y voient le garant de la créativité enfantine ; certains (A. Stern et P. Duquet) vont même jusqu'à dire que l'éducation artistique tue la créativité de l'enfant : "le dessin scolaire épuise les ressources de la création". Il y a, au contraire, ceux qui soulignent que cela conduit à des productions stéréotypées d'un faible intérêt esthétique : une pure production de nécessités psychologiques[54]. On retrouve avec quelques variantes ces deux lectures pour le film de famille : d'un côté, c'est ce que j'ai appelé la lecture esthétique qui prend plaisir au mal fait et de l'autre la lecture qui juge ces productions sans intérêt car stéréotypées. Le problème est que ces lectures ne nous apprennent rien sur la relation esthétique que nous cherchons à étudier car elles sont l'une et l'autre extérieures à l'expérience vécue par l'auteur des productions (l'enfant qui dessine, le membre de la famille).

Bruno Duborgel propose une troisième lecture plus intéressante pour notre propos : il note que l'imagerie enfantine présente, certes, un caractère déterminé et répétitif très marqué, mais il suggère que cela "ne signifie pas forcément stéréotypie, mais commerce de l'âme avec des image tonifiantes pour elle, avec des images si riches de résonances symboliques qu'elles semblent moins se répéter mécaniquement que naître et renaître à chaque instant comme des figurations multiples et fugitives d'un sens inépuisable" et que cela n'empêche pas ces images d'être "l'expression d'un sujet actif et capable de métamorphoser une nécessité en une découverte"[55]. D'autre part, "une image banale peut désigner les forces diverses et extérieures qui l'imposent, être un stéréotype. Elle peut tout autant désigner une image *originelle* et qui à l'inverse de l'apparente originalité de l'image conforme à quelque réalisme du pittoresque, est aussi fondamentale qu'un *archétype*" (je souligne)[56]. Ainsi, la force esthétique du dessin d'enfant n'est pas dans la "lettre" du dessin, mais dans ce qui s'y exprime et qui provient de l'imaginaire de l'enfant.

Cette idée d'une production esthétique qui n'est pas dans la "lettre" de ce qui est donné à voir me semble essentielle pour comprendre la relation du film de famille à l'esthétique. Notons cependant tout de suite une importante différence entre film de famille et dessin d'enfant : si, dans le dessin d'enfant, la production esthétique est du côté du producteur (elle résulte de l'investissement personnel de l'enfant), avec le film de famille, ce sont les récepteurs qui font ce travail de production esthétique.

Une esthétique de la réception

On se souvient que pour Focillon, la caractéristique de la forme artistique est qu'elle "*se* signifie"[57]. Cette définition ne s'applique assurément pas à la Forme du film de famille telle qu'elle a été décrite ici. Vouloir instituer la Forme du film de famille en objet esthétique conduit à une impasse. En revanche, cette Forme fonctionne comme un *opérateur* invitant les spectateurs du film de famille à la production de sens et d'affects.

Dans mes travaux antérieurs, j'ai montré que cette production s'effectuait à deux niveaux :

- au niveau collectif (on parle beaucoup pendant la projection d'un film de famille), les membres de la famille collaborent à la re/création mythique du passé familial ;
- au niveau individuel, chacun fait retour sur son vécu propre.

Je voudrais maintenant mettre en évidence le rapport à l'esthétique impliqué par ce double mouvement.

---

[54] *Id.*, p. 186.
[55] *Id.*, p. p. 188-190.
[56] *Id.* p. 220-21.
[57] op. cit., p. 4.

De fait, on y retrouve toutes les caractéristiques de *l'expérience* artistique telle que Hans-Georg Gadamer la décrit[58].

L'une des idées majeures de Gadamer est que l'art se rattache au besoin fondamental chez l'homme du jeu et de la fête. Or voir un film de famille, c'est participer à une sorte de fête[59] et au jeu de la création du texte familial. Ce jeu a ses structures : on s'y rassemble en vertu d'habitudes réglées ; il y a tout un rituel du visionnement du film de famille (installer l'écran et le projecteur, faire le noir dans la salle). Une fois la projection lancée, le film impose son temps propre ; telle un organisme vivant, il nous invite à entrer dans son mouvement. Le film de famille, *en tant que forme à remplir*, exige une réponse que chaque spectateur doit produire activement lui-même. Encore faut-il pour que l'expérience soit productive, se prêter au jeu (= vouloir contribuer à la reconstitution du passé de la famille), faute de quoi le film restera un objet mort (c'est alors qu'on le trouve ennuyeux). On peut parler à ce titre d'une véritable *exigence herméneutique* du film de famille qui appelle à une "initiative communicationnelle". "Une performance communautaire" s'effectue alors qui unit les membres de la famille.

En même temps, le film de famille se présente comme "un fragment qui porte en lui la promesse qu'il est en lui-même cet autre fragment de notre vie". Le film de famille nous "travaille" de l'intérieur : "ce n'est pas seulement le voilà comme vous êtes" que le film de famille "dévoile", "il nous dit aussi : il faut que votre vie change"· "L'expérience esthétique, écrit une commentatrice de Gadamer, Danielle Lorries, est une expérience d'apprentissage dans laquelle un lecteur ou un spectateur saisit la portée d'une œuvre sur sa vie"[60]. Curieusement, cette production individuelle est ce qui ouvre la lecture du film de famille au-delà du seul cadre de la famille et fait qu'elle concerne une communauté qui potentiellement s'étend à tous. Le film de famille fonctionne comme un "symbole" ; "le film de famille est la possibilité de faire l'expérience du monde comme d'une totalité où est intégrée la position ontologique de l'homme et où également sa finitude se trouve rapportée à la transcendance". C'est pour cela que l'on peut tout de même voir sans s'ennuyer des films de famille même si on n'est pas membre de la famille ; tout film de famille renvoie à l'Homme tel qu'il est là en chacun de nous ; le film de famille "ne se borne pas à renvoyer à quelque chose" mais cette chose à laquelle il renvoie "est là".

Ainsi décrite, l'expérience du film de famille relève de cette grande esthétique qui implique tout l'être et met en jeu la totalité du sujet dans sa relation à l'autre et au monde[61].

L'étonnant dans cette relation esthétique est qu'elle ne naît pas de la relation à une *Œuvre* (ce qui est le cas chez Gadamer). Certes, cette relation se fait *via* le film de famille, mais le film de famille n'a rien d'une œuvre. Le film de famille n'est qu'un *catalyseur* qui permet à *l'expérience esthétique* de se dérouler correctement. L'œuvre, ce sont les spectateurs qui la produisent en faisant retour (collectivement et individuellement) sur leur vécu. À ce titre, on peut parler d'une "esthétique ordinaire" : une esthétique en prise directe avec la vie. Cette conception de l'esthétique qui valorise *l'expérience esthétique* (une expérience directement liée à la vie) plutôt que les œuvres[62]", rapproche le film de famille de certaines productions de l'art contemporain (ex. : celles de Joseph Beuys) qui donnent à voir des objets en eux-mêmes sans aucun intérêt esthétique (feutre, ordures, graisse), mais qui conduisent à une expérience esthétique par relation avec la vie de l'artiste et/ou du spectateur[63]. Le film de famille s'en distingue toutefois par le fait qu'il est vu en dehors du "monde de l'art".

---

[58] En particulier dans "L'actualité du beau", textes choisis, traduits et présentés par E. Poulain, Alinéa, 1992, (texte original, 1977). Les citations de Gadamer entre guillemets proviennent de cet ouvrage. Je suivrai également le commentaire fait par Georgia Warnke dans *Gadamer. Herméneutique et raison,* De Boeck, 1990.

[59] On se rappelle que Pierre Bourdieu, dans *Un art moyen,* soulignait que photos et films de famille font revivre les fêtes passées et parlait à ce propos de "*réitération de la fête*".

[60] Danielle Lorries, L'art *à l'épreuve du concept,* De Boeck, 1996, p. 91.

[61] Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles,* Pug, 1999, p. 219-20.

[62] Sur cette conception de l'esthétique, cf. Richard Shusterman, *L'art à l'état vif,* éditions de Minuit 1992 (éd. originale, 1991), p. 84.

L'expérience esthétique du film de famille est donc doublement ordinaire.

Elle n'en conserve pas moins toutes les caractéristiques de l'expérience esthétique telle que l'on peut la vivre face à une Œuvre d'art.

2.Retour sur la question de la Forme du film de famille

Ce serait toutefois une erreur que de limiter la relation du film de famille à l'esthétique au seul moment de la réception. Si, en effet, on se place *dans la perspective des réalisateurs* du film de famille, on découvre non seulement que la question de la Forme se pose d'une façon différente de celle privilégiée jusque-là, mais que la réalisation d'un film de famille répond à un authentique *projet esthétique* (intentionnel).

Le film de famille, ce n'est pas du cinéma

Au cours de mon enquête, j'ai été frappé par la répétition d'un énoncé que j'avais déjà noté, mais auquel je n'avais pas attaché l'importance qu'il mérite et qui se formule, avec des variantes, comme suit : *le film de famille, ce n'est pas du cinéma*. Mêmes ceux qui font du film de famille le disent : *je ne fais pas de cinéma*. Jusque-là, j'avais eu tendance à interpréter cette phrase comme une reconnaissance par ces amateurs de leur manque de savoir faire par rapport aux réalisateurs professionnels (qui eux "font du cinéma") ; il me semble que cette interprétation est tout simplement erronée. Je me suis ainsi rendu compte que cet énoncé ne signifiait nullement pour le cinéaste familial qu'il fait *mal* du cinéma, mais plus radicalement qu'*il ne fait pas* du cinéma, et donc, qu'il fait *autre chose* que du cinéma. Parfois la formulation indique plus positivement ce que ces réalisateurs entendent faire : ce n'est pas du cinéma, *mais c'est tout de même plus vivant que la photo*.

On s'aperçoit alors que le film de famille est vécu par ceux qui en font, davantage comme de la *photographie améliorée* que comme du cinéma. En somme, si en jugeant "mal faite" la Forme du film de famille, on se trompe de contexte (on évalue le film de famille par rapport aux normes du cinéma professionnel), en considérant, comme je l'ai fait, que "le film de famille doit être mal fait pour être bien fait (= pour bien fonctionner)", je me suis trompé de paradigme. Ce n'est pas dans le cadre du paradigme cinématographique que ces productions fonctionnent, mais dans celui de la *photographie*. Dans cette perspective, il n'est plus question de parler de "mal fait" même avec des guillemets.

Une relecture de la Forme du film de famille s'impose, non plus en tant que forme cinématographique, mais en tant que *forme photographique*. Plusieurs éléments nous y invitent.

Il y a d'abord des éléments de contenu : on retrouve dans les films de famille les mêmes contenus que dans les photos de famille : des portraits des membres de la famille, les grands événements familiaux (naissance, mariages, etc.), les voyages, etc. Au niveau de la forme de l'expression, le film de famille est également très proche de la photographie : pauses, photos de groupe avec regards caméras (regarder ensemble dans la même direction c'est manifester la soudure du groupe) y sont légion. Mais c'est surtout au niveau de la structure d'ensemble, que la comparaison devient significative : la structure du film de famille est exactement calquée sur celle de *l'album de famille* : même suite d'images non structurées (non narratives), même hétérogénéité, même construction "à troues" permettant la production collective de sens (on parle beaucoup en regardant un album de famille tout comme en voyant un film de famille) et le retour sur son propre vécu. Albums et films de famille fonctionnent l'un et l'autre sur le *mode de l'esthétique de la réception* tel que je l'ai analysé précédemment.

---

63 Sur ce courant de l'art contemporain, cf. Paul Ardenne, Pascal Beausse, Laurent Goumarre, *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience,* Dis Voir, 1991.

On pourrait alors décrire le film de famille (sa Forme) comme un *album de photographies vivantes*.

On notera que cette conception du cinéma est celle du cinéma des tout premiers temps. Lorsque Lumière inventa le cinématographe, nous dit Vincent Pinel, "sa première intention était de le rendre accessible aux amateurs ; *comme un simple appareil de photo*, le cinématographe enregistrerait des scènes familiales *avec un supplément d'émotion*" (je souligne)[64]. Dans "New Thresholds of Vision : Instantaneous, Photography & the Early Cinema of Lumiere"[65], Tom Gunning a apporté les preuves historiques de cette filiation. L'histoire du cinéma, entièrement focalisée sur les productions du cinéma-spectacle ou du 7ème art, fait totalement l'impasse sur ce paradigme ; c'est d'une certaine façon normal puisque ce n'est pas du cinéma, reste qu'une histoire spécifique de ce paradigme qui est tout aussi important socialement que le paradigme "cinématographique", devrait être écrite.

Mais ce que montre surtout cette analyse pour notre réflexion sur l'esthétique du film de famille est que pour faire du film de famille, on n'a pas besoin de savoir faire du cinéma**.** La Forme du film de famille n'est pas liée à un manque de savoir faire, elle résulte d'une part, de *l'absence de nécessité* éprouvée par ceux qui font ce type de films d'acquérir ce savoir faire, ce qui est assez différent, d'autre part de leur intuition plus ou moins consciente qu'il vaut mieux rester au plus près de l'esthétique de la photographie et de son absence de narrativité. La preuve de l'existence de cette intuition est que même certains professionnels utilisent cette Forme ou du moins en préservent l'essentiel quand ils font du film de famille : certes, leurs images sont nettes, stables et bien cadrées, mais il est remarquable qu'ils ne recherchent en général pas à produire une structure narrative : leurs films de famille comme tout film de famille ne donnent à voir qu'une suite d'images auquel le lecteur familial devra donner sa cohérence.

Le film de famille et la beauté

Mais il y a plus : en regardant à nouveau un corpus de film de famille puis en parlant avec certains réalisateurs, j'ai découvert que contrairement à ce que je pensais, il existe bel et bien un *projet esthétique intentionnel* pour le film de famille et que ce projet se traduit dans la Forme même du film de famille. Simplement, cette Forme n'est pas à rechercher là où je la cherchais. Lors de la réalisation du film de famille, la question de la forme n'a rien à voir avec les notions de "bien fait" ou de "mal fait", la question de la Forme est une question de *beauté*.

Le film de famille est fait pour programmer une lecture de la vie en termes de beauté.

Ce programme de beauté dont les auteurs de films de famille sont tout à fait conscients s'inscrit dans le film à différents niveaux. Dans le processus de sélection de ce qui est filmé : *Je ne filme que ce qui est beau.* Dans une certaine façon de cadrer : tout plan, notait Christian Metz, dit "voici"[66] ; tout plan d'un film de famille dit *"vois comme c'est beau, le monde".* On notera que la qualité même du travail cinématographique (le fait que la prise de vues soit stable ou non, nette ou non, exposée correctement ou non, qu'il y ait ou non montage) importe peu : ce qui compte, c'est le *mouvement déictique*, le mouvement de désignation. On sait (c'est une sorte de présupposé) que le montré est beau ; l'essentiel, c'est de *montrer que l'on montre*. D'où les coups de zoom incessants, les mouvements de caméras hasardeux qui tentent de capter dans un même mouvement toute la beauté d'un paysage, d'où les prises de vues bougées car il faut faire le tour de ce que l'on veut montrer, d'où les répétitions (le même paysage refilmé plusieurs fois sous le même angle comme si celui qui filme ne pouvait

64 Vincent Pinel, *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Nathan, 1994, p. 38 .

65 Article encore non publié dont je dois la connaissance à la gentillesse de son auteur.

66 Ch. Metz, "Problème de dénotation", in *Essais sur la signification au cinéma,* Klincksieck, 1968, p. 72 et p. 118.

s'arrêter de le filmer tant il le trouve beau), d'où les stéréotypes aussi, car le stéréotype (la carte postale) est la garantie du beau.

La couleur joue un rôle essentiel dans ce programme de beauté. Il y a là quelque chose de quelque peu paradoxal, car s'il y a un paramètre que les réalisateurs de films de famille ne peuvent pas maîtriser, c'est bien celui de la couleur : ils n'ont quasiment aucun moyen d'intervenir (ils ne participent pas à l'étalonnage, tout est prédéterminé par le fabricant). Tout ce qu'ils peuvent faire, c'est choisir la pellicule. Et c'est bien, en effet, à ce niveau que se joue la relation à la beauté *: je préfère le Kodachrome à la Fuji, les couleurs sont plus belles* Les fabricants de pellicules ont d'ailleurs parfaitement compris le projet esthétique du film de famille. Malgré leurs discours sur le rendu "naturel" de la couleur par leurs pellicules, celles-ci ne sont pas faites pour restituer la vérité des couleurs du monde, mais pour produire des images que le public trouve belles. C'est ainsi qu'aux USA, le Kodachrome faisait l'objet d'un processus de développement différent de celui utilisé en France : il s'agissait de donner des couleurs plus intenses, plus violentes, plus proche du Technicolor, que le Kodachrome français pour correspondre au goût des amateurs américains. La pellicule couleur est conçue de telle sorte que même les espaces les plus sordides (, les murs lépreux d'un habitat misérable dans la Lozère, les tas d'ordures qui envahissent les rues des villages africains, des maisons détruites par la guerre) apparaissent comme beaux (les documentaristes connaissent bien cette difficulté qu'il y a à rendre un sentiment de laideur quand ils utilisent la couleur). Filmer en couleur, c'est d'emblée produire de la beauté.

Les personnes filmées manifestent elles-mêmes fréquemment leur désir d'être belle sur le film ; la mariée tourne comme un mannequin devant la caméra : regardez comme ma robe est belle, regardez comme je suis belle. Parfois une femme demande au cinéaste d'attendre pour arranger sa coiffure, ou un homme fait signe d'arrêter, montrant qu'il n'est pas habillé correctement pour le film. Quand le cinéaste ne respecte pas cette demande, on se met en colère ; à la projection, on dira : *on n'a pas idée de m'avoir filmé comme ça ; il faut que tu jettes cette image*. La devise de toute personne filmée est *je veux être filmée belle*.

Les personnes filmées n'hésitent pas non plus à opérer ce qu'on peut appeler une "assignation de beauté"[67] : une femme filmée par son mari, dans le cadre des chutes du Niagara, n'arrête pas de faire de grands gestes pour montrer à la caméra, comme c'est beau. Dans un article important, Karl Sierek a bien mis en évidence comment de tels gestes opèrent dans un mouvement réflexif visant à "rendre visible le fait de voir" les choses comme belles : "on défait les paquets-cadeaux de Noël, on les regarde et on les tient devant la caméra, répétant le geste de la joie ; se sachant au centre de l'image, on montre le hors-champ, on mime son propre regard, qui est tombé sur " quelque chose de beau "'"[68].

Mais il y a plus. Les cinéastes amateurs, note Robert Musil dans un texte précisément dénommé "C'est beau ici"[69], "se réjouissent déjà du *souvenir qu'ils auront plus tard*". Ils sortent donc d'un état de présence pour entrer dans un état de *pré-futur*. Ainsi, quand ils commencent à photographier et à filmer, ils s'orientent d'après des critères futurs et peuvent penser : " *ici, cela aura été beau* ". Ainsi, au lieu de fixer la présence dans l'instant, le film de famille "construit pour le futur un état qui sera éprouvé comme beau".

Le film de famille est une tentative désespérée de lutter contre le court hasardeux de la vie et son lot de laideurs et de misères ; c'est une sorte de talisman destiné à garantir la beauté du monde, en bref une production proprement magique.

Le film de famille, c'est sacré

---

67 Hubert Damish, *Le jugement de Paris,* p. 18 cité par J. Aumont, *De l'esthétique au présent,* De Boeck, 1998, p. 84.

68 Karl Sierek, "C'est beau ici. Se regarder voir dans le film de famille", in *Le film de famille, éd.cit.*, p. 63-78.

69 R. Musil, "Hier ist es schön", in *Prosa un Strück,* Reinbek, 1978, p. 523, cité par K. Sierek, p. 75- 76.

Le film, je veux dire l'objet matériel (les pellicules, les bobines) est le réceptacle de cette vertu magique. On conçoit, dans ces conditions, que les films de famille apparaissent comme un "trésor" qu'il convient absolument de protéger. Certains vont jusqu'à louer des coffres dans des banques pour être bien certain qu'on ne les leur volera pas. La plupart hésitent à les projeter, car le film de famille est unique ; c'est l'original que l'on projette : *et si l'on venait à le rayer, à le casser, à l'abîmer ...* Derrière ces raisons bien réelles, il se cache, c'est certain, quelque chose de plus profond.

Plusieurs réalisateurs me l'ont dit *: le film de famille, c'est sacré.*

Non seulement on ne les projette pas à n'importe qui, mais si on les projette, c'est dans un cadre rituel. On l'a vu, toute projection de film de famille relève d'une sorte de rite. Plus spécifiquement, le film de famille est souvent utilisé pour un rite initiatique à destination des nouveaux membres de la famille. Une jeune femme m'a raconté qu'on lui avait imposé plusieurs semaines de suite, lors de ses visites à ses beaux-parents, de voir les films que le père avait consacré à son mari ; elle avait ressenti cela comme une épreuve, une épreuve difficile, mais elle s'était bien rendu compte également que c'était là le prix à payer pour être acceptée par la famille.

Mais le plus souvent, les films restent dans un placard. Comme certains masques ou fétiches africains qui resteront à jamais dans la grotte ou le grenier où ils ont été placés, leur *présence* suffit. *On sait que les films sont là ; ça nous rassure, il n'y a pas besoin de les sortir.* Parfois, il pointe comme une espèce de crainte dans ce refus de revoir les films : *je suis content de les avoir, mais je préfère ne pas les revoir,*

C'est que dans leur beauté programmée, les films de famille ont quelque chose d'effrayant. Et si la vie n'était pas aussi belle que ce que ces films sont censés le dire ? Comme on connaît la réponse à cette question (depuis le tournage, tout le monde a vieilli, il y a eu des morts, des séparations, des maladies), le film devient un objet inquiétant, une sorte de boite de Pandore que l'on n'ose pas ouvrir de peur de déclencher des catastrophes familiales ou personnelles. C'est le paradoxe du projet de Beauté : son exigence est impossible à tenir.

Tentative de conclusion

On peut désormais tenter de rendre compte de la relation du film de famille à l'esthétique. Elle se manifeste de trois façons : une esthétique de la photographie qui modèle la structure d'ensemble du film en lui donnant une forme ouverte ; cette forme conduit, à la réception, à une expérience esthétique collective et individuelle liée au vécu de tout un chacun ; enfin un programme de Beauté qui s'inscrit dans le corps même du film et débouche sur l'attribution à ces productions d'une dimension sacrée. Ainsi décrite la relation du film de famille à l'esthétique apparaît comme une relation paradoxale. Par certains aspects, en particulier par sa conception de l'expérience esthétique, elle est en prise directe avec ce qui se passe aujourd'hui dans le monde de l'art (l'art comme expérience de vie, la vie comme art). Par d'autres, elle réactive des conceptions anciennes voire archaïques de l'esthétique : alors que l'esthétique se fonde désormais majoritairement sur le critère du "nouveau" et que le beau apparaît comme un critère inactuel([70]) voire presque scandaleux[71], le film de famille place la Beauté au centre de ses préoccupations. Bien plus, le film de famille s'inscrit dans ce que Régis Debray dénomme le "régime des idoles"[72].

On le voit, cet objet ordinaire qu'est le film de famille, relève en fin de compte d'une esthétique bien peu ordinaire ...

---

70 Jacques Aumont note, à propos du cinéma : "Il n'arrive presque jamais qu'on y décrive une expérience de la beauté" (Aumont, *op.cit.*, p. 86).

71 La récente exposition d'Avignon (été 2000) consacrée à la Beauté (c'était son titre) avait dans ce contexte valeur de provocation : inviter à un retour à des questions pendant longtemps abandonnées.

72 Regis Debray, *Vie et mort de l'image,* Gallimard, 1992 ; Folio 1994.

BIBLIOGRAPHIE

Allard L., "Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel", in *Le film de famille, éd. cit.*, p. 113-126.
Aumont J., *De l'esthétique au présent,* De Boeck, 1998.
Ardenne P, Beausse P., Goumarre L., *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience,* Dis Voir, 1991.
Bourdieu P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Seuil, 1992
Brakhage S., " In defense of Amator ", *Scrapbook*, Heller, 1982.
Caillois R., *L'écriture des pierres,* Skira, 1970, repris in Champs- Fammarion.
Caune J., *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles,* Pug, 1999, p. 219-20.
Debray R., *Vie et mort de l'image,* Gallimard, 1992 ; Folio 1994.
Duborgel B., *Le dessin d'enfant,* Jean-Pierre Delarge, 1976.
Ferniot M., "La revanche de l'anecdote. Trois lectures pour une esthétique frivole du film de famille" in *Le film de famille, éd.cit.*,.
Focillon H., *Vie des formes,* Quadrige, Presses universitaires de France, 1996, p. 2 (éd. orig., 1943).
Genette G., *La relation esthétique,* Seuil, 1997.
Gadamer H.G, "L'actualité du beau", textes choisis, traduits et présentés par E. Poulain, Alinéa, 1992, (texte original, 1977).
Jimenez M., *Qu'est-ce que l'esthétique ?,* Folio, 1997.
Journot M.T, "Le film de famille dans le film de fiction. La famille " restaurée """, in *Le film de famille, éd.cit.,* p. 147-162.
Loriès D., *L'art à l'épreuve du concept*, De Boeck, 1992.
Metz C., *Langage et cinéma*, Larousse, 1971.
Metz C ;, "Problème de dénotation", in *Essais sur la signification au cinéma,* Klincksieck, 1968,.
Odin R., "Rhétorique du film de famille", Rhétoriques, sémiotiques, Revue d'Esthétique n° 1-2, U. G. E., 10/18, p. 340-373. 1979.:
Musil R., "Hier ist es schön", in *Prosa un Strück,* Reinbek, 1978..
Odin R., "Pour une sémio-pragmatique du cinéma", *Iris*, vol. 1, n° 1, 1983, p. 67-82
Odin R. "Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel : modes et institutions", *Toward a Pragmatics of the Audiovisual*, NODUS, Münster, 1994, p. 33-47
Odin R., « Le film de famille dans l'institution familiale » in *Le film de famille,* op.cité.
Odin R., "La question du public. Approche sémio-pragmatique" in *Réseaux*, n° 99, "Cinéma et réception", volume 18, 2000, p. 49-73.
Odin R., *De la fiction,* De Boeck, 2000.
Pinel P., *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Nathan, 1994.
Sierek K., "C'est beau ici. Se regarder voir dans le film de famille", in *Le film de famille, éd.cit.*.
Shusterman R., *L'art à l'état vif,* éditions de Minuit 1992 (éd. originale, 1991).
Thevoz M, *L'art brut*, SKIRA, 1981, réédition 1995.
Warnke G., *Gadamer. Herméneutique et raison,* De Boeck, 1990.
Sous la direction de Roger Odin, *Le film de famille, usage privé, usage public*, R. Odin dir., Méridiens-Klincksieck, 1995 et "Le cinéma en amateur", n° 68 de la revue *Communications,* 1999, Seuil.

Bernard WEIDMAN
(professeur de lettres)

En passant par Perec

Au dernier recensement, la commune comptait 875 habitants répartis entre le village de Betz et le hameau de Macquelines.

Si vous arrivez du côté de Nanteuil le Haudouin, la route descend en pente douce. Elle est bordée, à gauche, par un mur qui commence à la limite des champs, bien avant le panneau de la localité. Au bout de la pente et après avoir franchi le passage à niveau, la route tourne et devient la rue de la Libération. Dans la direction opposée, vous passez sous un petit pont et vous repartez à travers champs vers la ville de Meaux. En face, une ancienne rue pavée, à moitié recouverte de macadam, mène à une gare désaffectée dont le dallage disparaît sous l'herbe et les gravats.

La rue de la Libération a un aspect villageois, surtout sur le trottoir de droite. Un garage, le garage de Betz, à côté d'une boulangerie.

Plus bas, le seul café de la commune, où l'on peut acheter l'édition de l'Oise du journal « Le Parisien » et des magazines. Passée la Grivette, la rue remonte vers l'église. A la sortie du virage, l'école communale, la mairie et la permanence du foyer rural. A partir de cet endroit, la côte devient raide. En hiver, les cars du ramassage scolaire peinent en montant. On retrouve les champs et le mur longe toujours la route sur le trottoir de gauche. Tout en haut de la côte, le mur continue jusque dans la cour du collège. Les élèves disent « le mur du roi du Maroc ». De l'autre côté, c'est la Résidence de Betz, une des ambassades du Royaume du Maroc en France. Le jour où je suis arrivé au collège Marcel Pagnol, la personne qui m'avait pris en auto-stop m'avait raconté que le roi avait payé la toiture de l'établissement. Plus tard, on m'a dit qu'il avait offert le gymnase. Avec le temps, je me suis habitué à ces légendes.

*

Au cours de l'hiver 1971, Jean Duvignaud lance une revue, *Cause Commune*. Ses deux principaux collaborateurs s'appellent Paul Virilio, architecte, et Georges Perec, écrivain d'avenir. Le premier numéro sort en mai, il contient un essai de Duvignaud intitulé « La subversion », une table ronde sur « Le gauchisme et après », un autoportrait de Perec, sous-titré « Les gnocchis de l'automne », et un manifeste signé « C.C. » qui exprime clairement les buts de la publication :

> Prendre à leur racine et remettre en question les idées et les croyances sur lesquelles repose le fonctionnement de notre « civilisation », et de notre « culture », entreprendre une anthropologie de l'homme contemporain.
>
> […] Entreprendre une investigation de la vie quotidienne à tous ses niveaux et jusque dans ses replis ou ses cavernes généralement dédaignés ou refoulés.
>
> Analyser les objets offerts à la satisfaction de nos désirs – œuvres d'art, œuvres de culture, produits de consommation –dans leur rapport avec notre vie et les réalités de notre existence commune.[73]

Georges Perec participe activement à la revue. Dans le numéro 5, il publie « Approche de quoi ? », une mise au point dans laquelle réapparaît, une vie d'écrivain plus tard, son

73 Cité dans David Bellos, *Georges Perec une vie dans les mots*, Éditions du Seuil, Paris, 1994, p. 511.

intérêt pour l'anthropologie descriptive qu'il découvrit dans les années 50. Ce qui continue de l'attirer chez Marcel Mauss[74], c'est la volonté et l'art d'interroger les faits banals pour comprendre le monde qui nous entoure. Les journaux, remarque Perec, sont remplis de nouvelles exceptionnelles. A cet extraordinaire, il oppose « l'infra-ordinaire », ce quotidien dans lequel nous baignons :

> Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?
>
> […] Comment parler de ces choses communes, comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes.[75]

Voilà la clé d'une grande partie de l'entreprise perecquienne. Des *Choses*, premier roman publié en 1965, aux *Récits d'Ellis Island*, dernier ouvrage achevé en 1980, l'auteur de *La Vie mode d'emploi* n'en finit pas de s'intéresser à l'ordinaire. Il explore, détaille avec minutie des bouts de quotidien, les transforme en matière verbale, il en fait des substances actives. Rendus autonomes, ces fragments acquièrent une force qui touche le lecteur et les tire hors de l'oubli. En écrivant Perec agit contre le vide ; comme l'indique ce constat, à la fois mélancolique et ouvert, sur lequel se ferme *Espèces d'espaces* :

> Ecrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.[76]

Si écrire offre la possibilité de détailler de très près des fragments d'ordinaire – les nommer, les décrire, les situer dans l'espace et dans le temps - se pose encore le problème de la forme qui pourrait leur donner un sens. Jean Rousset l'affirme : « La forme n'est pas un squelette ou un schéma, elle n'est pas plus une armature qu'un contenant ; elle est chez l'artiste à la fois son expérience la plus intime et son seul instrument de connaissance et d'action. La forme est son moyen, comme elle est son principe. »[77] Heuristique et invention se croisent dans la visée d'une forme. D'où l'importance du processus qui amène au résultat final, ainsi qu'en témoigne Jacques Roubaud, écrivain et ami de Georges Perec :

> Il vivait toujours longuement avec une contrainte, il dressait de longues listes de choses ; il accumulait les expressions, il explorait le lexique, il cherchait à tout dire, à vaincre toutes les difficultés ; il réfléchissait dans l'univers provisoire de la contrainte ; ensuite seulement, il écrivait.[78]

Cet état d'écriture, qui précède la rédaction proprement dite, répond également à la nécessité de se dégager du flux ordinaire pour pouvoir aborder les choses communes de façon indirecte. Perec, grand amateur de go, sait se décaler comme il faut[79]. Il procède de deux façons différentes qui ne sont pas forcément dans un rapport d'exclusion. Soit il

---

74 *Ibid* , pp. 218-219, 300, 541-544 et Georges Perec, « Lire : esquisse socio-physiologique », 1976, repris dans *Penser/Classer*, Hachette, Paris, 1985, pp. 109-128.

75 « Approche de quoi ? », 1973, repris dans Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, coll. « La librairie du XX^e^ siècle », Le Seuil, Paris, 1989, pp. 9-13.

76 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974, p. 123.

77 Jean Rousset, « Les réalités formelles de l'œuvre », dans *Chemins actuels de la critique*, sous la direction de Georges Poulet, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1968, pp. 59-70.

78 Jacques Roubaud, « La contrainte créatrice », article paru dans le journal *Le Monde* daté du 12 mars 1982.

79 Pour Perec, cette posture « oblique », comme il la désigne, est la position la plus juste pour écrire. Voir « Douze regards obliques », 1976, et « Les lieux d'une ruse », 1977, repris dans *Penser/Classer*, pp. 43-72.

énumère, étend des mots dont la juxtaposition entretient avec le réel un rapport lointain. Soit il invente des lois aléatoires et ludiques qui tiennent lieu de méthode en vue de la connaissance. *La Vie mode d'emploi*, qu'il aura mis dix ans à écrire[80], offre une synthèse des deux processus. C'est la première manière qui donne *Je me souviens*.

*

J'ai été nommé au collège Marcel Pagnol en septembre 1987 sans l'avoir demandé. J'y suis resté huit ans. J'ai demandé ma mutation chaque année, jusqu'en 1991. C'est de cette époque que datent mes premières expériences en vidéo. Je me souviens que, dès 1988, il y a eu des stages d'initiation organisés pour les enseignants mais que, contrairement à la plupart de mes collègues, je ne m'y suis pas inscrit. Le collège sera équipé en matériel vidéo S-VHS en février 1989. Un camescope, un micro, deux puis trois magnétoscopes de montage, trois moniteurs et une table à effets. Personne ne savait quoi faire de ce matériel fourni par le rectorat. On le rangea à l'abri des vols dans une petite pièce borgne, un éclairage au plafond fut conçu pour la transformer en espace de tournage, on mit le tout sous alarme, on appela cet endroit « le studio. » Pendant deux ans, personne n'utilisa le matériel. On entrait dans le studio pour le montrer aux visiteurs ou pour y faire le ménage. A la rentrée 92, le chef d'établissement avait trouvé des enseignants qui allaient initier les élèves de quatrième à la vidéo. J'ai hésité avant de m'engager à leurs côtés. D'abord parce que je ne me sentais pas en mesure de mener à bien cet enseignement. Ensuite parce que j'étais encore occupé par la production d'une vidéo mise en chantier l'année précédente par des élèves de troisième, dans la continuité d'un atelier d'écriture entrepris à partir des « je me souviens » de Georges Perec.

*

Si l'on admet comme définition de l'ordinaire « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour », filmer ne fait pas partie de la culture ordinaire des élèves. Avant de réaliser *Je me souviens du collège Marcel Pagnol*, ils n'ont jamais connu pareille situation. En dehors des voyages, la pratique de la vidéo est pour ainsi dire inexistante à l'école. A la maison, le camescope reste attaché au moment des vacances ou aux cérémonies familiales et tout autre emploi serait considéré comme paradoxal. L'appareil est d'ailleurs hors de portée du premier usage venu. Au collège, sous clé dans l'armoire blindée de l'intendance ; à la maison, dans l'emballage d'origine qui le protège de l'humidité ; la manière de ranger, qu'on réitère après chaque utilisation, règle implicitement les opérations[81]. Jamais les élèves n'agiront contre cet ordre déterminant. Leur besoin de filmer ne vient pas de là. Il prend sa source à l'écart de tout événement social, même s'il en devient un par la suite.

Ce qui est premier, c'est la relation entre le texte de Perec et les élèves. Elle se forme au moment des exercices d'écriture puis évolue en opérant un passage de l'écrit à la vidéo. Comme l'écriture, l'acte filmique est porté par le souci de se parcourir et, comme elle, il s'actualise au cours d'un processus. Ce qui est nouveau, c'est qu'en filmant leurs « je me souviens », les élèves vont sortir du collège. Non pas sortir de l'école mais sortir de l'espace-temps « stratifié »[82] de l'école. La réalisation engendre une zone d'interactions, où des continuités se développent, qui transforme le cadre scolaire. Graduellement et sans le faire exprès, les collégiens ne vont plus se soumettre à une répartition dans l'espace ni au contrôle de leur activité dans le temps[83]. Ils tournent

80 Le cahier des charges établi par l'écrivain a été publié en fac-similé : Hans Hartje, Bernard Magné, Jacques Neefs, *La Vie mode d'emploi : cahier des charges*, coll. « Manuscrits », CNRS/Zulma, Paris, 1993.

81 Anne Cauquelin, *L'art du lieu commun*, coll. « La couleur des idées », Le Seuil, Paris, 1999, p. 112.

82 Gilles Deleuze, *Foucault*, coll. « Critique », Éditions de Minuit, Paris, 1986, pp. 55-75.

83 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975, rééd. coll. « Tel » n° 225, pp. 166-183.

indifféremment à l'intérieur ou à l'extérieur de l'établissement ; ils commencent leur vidéo au collège et l'achèvent au lycée, c'est-à-dire au point d'aboutissement du procès[84].

On ne pouvait pas prévoir leur cheminement. Il était impossible de connaître à l'avance tous les zigzags et les retours en arrière qu'ils ont dû effectuer pour réaliser quelque chose qui leur a donné la force de dépasser ce qu'avait produit l'atelier d'écriture. C'est ce mouvement continuel de l'acte filmique que je voudrais montrer. Plutôt qu'un enchaînement linéaire qui éliminerait les reprises et les refus, il semble plus juste de considérer le processus de la réalisation comme une situation qui persiste et dans laquelle les élèves tâtonnent, font des essais ; le mot « essai »[85] désignant chaque nouvelle tentative d'une entreprise toujours à recommencer. Dans ce cas, la situation doit être pensée comme un socle instable, une configuration constamment transformée par des rapports de forces hétérogènes. En faisant l'histoire de ces transformations, je voudrais rendre intelligible l'expérience des collégiens, montrer qu'en filmant, ils aménagent un terrain qui ne préexistait pas à leur action et qui les aide à passer du collège au lycée. Il me semble donc nécessaire de ne pas me caler sur les gestes de l'analyste qui part toujours d'une forme attestée, de me situer au contraire au commencement de la réalisation en essayant de replacer l'acte filmique « sous le jour douteux de la naissance »[86] pour pouvoir rendre compte de son *rythme*, c'est-à-dire de l'organisation imprévisible autant qu'irréversible de son mouvement[87].

Les motifs qui m'ont décidé à choisir la vidéo *Je me souviens du collège Marcel Pagnol* plutôt que d'autres productions scolaires sont assez simples. D'abord parce que des jeunes gens, dotés d'une culture de spectateurs, n'ont pas tenu à filmer leur vie en y appliquant des modèles de scénarios qui leur étaient pourtant acquis d'avance ; ils ont eu l'intelligence d'accueillir le tout-venant sans renoncer à leur obsession, découvrant instinctivement dans le cours de la réalisation des gestes de cinéma qu'ils ont mis à l'épreuve du quotidien ; le résultat, loin d'atteindre une perfection close, est une forme évidente, nettement construite et cependant souple, car elle rend perceptible le mouvement qui la produit. Ensuite parce que c'était la première fois que je participais à une vidéo réalisée par des élèves ; je les ai souvent accompagnés sans savoir avec certitude ce qu'ils faisaient, mais les suivre m'aura permis de mesurer l'importance d'une pratique amateur que je tenais pour insignifiante jusque là ; ce bout de chemin m'a aussi égaré de leur côté, c'est à partir de ce déplacement que je peux maintenant essayer de comprendre[88].

---

84 François Jullien, *Procès ou création*, coll. « Des travaux », Le Seuil, Paris, 1989, rééd. Le Livre de Poche, coll. « Biblio », 1996.

85 « Essai » vient du latin post-classique *exagium*, pesée, poids. Au XVI^{e} siècle, « essai » signifie : exercice, prélude, épreuve, tentative, tentation, échantillon ; « essayer » : tâter, vérifier, goûter, éprouver, induire en tentation, entreprendre, s'exposer aux dangers, courir un risque, supputer, prendre son élan.

86 Georges Bataille, *Manet*, 1955, rééd. Éditions d'Art Albert Skira, coll. « L'art en texte », Genève, 1994, p. 83.

87 Henri Meschonnic s'oppose à la théorie traditionnelle qui réduit le rythme à la répétition. Selon lui, c'est une définition schématique qui ne peut pas rendre compte de la complexité du rythme car le rythme est le multiple même, un mouvement continuel : « Chaque aventure subjective artistique est son propre rythme. Selon la notion empirique, antérieure de loin à tout concept : le rythme d'une vie. Chaque vie a son rythme. On a l'âge de son rythme. Créateur ou non d'une œuvre. » Le rythme est au-delà de la poétique, du biologique et du social, c'est une notion fondamentale qu'à la suite de Benveniste, Meschonnic relie à la théorie du discours pour fonder une politique du sujet. Le rythme doit être en effet pensé comme « matière de l'individuation », « principe constructif du sujet », « organisation du mouvement de la parole dans le langage ». Voir *Critique du rythme, Anthropologie historique de langage*, Verdier, Paris, 1982 et *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, Paris, 1995. Je suis la définition du rythme établie par Meschonnic.

88 Je n'aurais pas pu entreprendre une recherche sur la vidéo scolaire si je n'avais pas eu pour m'aider l'appui des travaux de Roger Odin sur le cinéma amateur. Son influence pour ces pages est décisive. Voir les deux ouvrages fondateurs publiés sous sa direction : *Le film de famille. Usage privé, usage publique*, Méridiens Klincksiek, Paris, 1995 et « Le cinéma en amateur », revue *Communications*, n° 68, Le Seuil, Paris, 1999.

1. - Le livre de Georges Pérec

Au début de 1978, le livre de Georges Perec, *Je me souviens*, paraît chez Hachette, dans la nouvelle collection « POL »[89]. Le livre est un relais. Il s'ouvre par la revendication d'un modèle et finit sur un appel à l'imitation, des pages blanches offertes au lecteur pour qu'il écrive ses propres « je me souviens ». Perec a emprunté le système des *I Remember* de Joe Brainard : une écriture mate, une liste anaphorique, pas de construction narrative mais une accumulation inorganisée de fragments séparés par des blancs. Le livre de Georges Perec a comme sous-titre « Les choses communes I ». Il ne contient que des souvenirs communs aux personnes de son âge, à la différence d'*I Remember* où la mémoire collective se mélange aux souvenirs personnels. Voici comment Perec présente le contenu de son livre sur la quatrième de couverture :

> Ces *je me souviens* ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas des souvenirs personnels, mais des petits morceaux de quotidien, des choses que, telle ou telle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées.

Chaque « je me souviens » porte la marque d'une appartenance, Perec écrit à la première personne pour se faire le porte-parole d'une génération mais l'entreprise ne se limite pas à un simple inventaire de repères sociaux :

> […] je partage avec X des souvenirs que je ne partage pas avec Y et dans le grand ensemble de nos souvenirs chacun pourrait se choisir une configuration unique. C'est la description d'un tissu conjonctif, en quelque sorte, dans laquelle toute une génération peut se reconnaître. Donc il y a une part de socialité ! Oui, quelque chose que j'aimerais appeler unanimiste, c'est un mouvement littéraire qui n'a pas donné grand-chose mais dont le nom me plaît beaucoup. Un mouvement qui, partant de soi, va vers les autres. C'est ce que j'appelle la sympathie, cette espèce de projection et en même temps d'appel ![90]

Le livre vise une double opération. Il décrit des choses banales, habituellement passées sous silence, qui renvoient de façon pénétrante à une époque qu'on a connue. Il agit également sur le lecteur en le liant à l'auteur. C'est une entreprise conviviale, un jeu fondé sur l'échange entre Perec et les autres, c'est-à-dire chacun de ses lecteurs, car dans ce cas la communauté n'empêche pas qu'on puisse entendre chaque voix.

2. - Nécessite de l'acte filmique

Selon une tradition scolaire bien établie, j'ai proposé à des élèves d'écrire leurs souvenirs « à la manière de » Georges Perec. La classe de troisième offrait les meilleures dispositions pour mettre en œuvre le travail de la mémoire. Les élèves avaient passé plus de temps que les autres dans l'établissement qu'ils quitteraient à la fin juin, emportant avec eux le souvenir des petits morceaux qui ont fait leur ordinaire.

---

89 Pour commenter le livre de Perec, j'ai utilisé l'ouvrage de Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, POL Éditeur, Paris, 1991.

90 « Le travail de la mémoire », entretien avec Frank Venaille, publié dans Georges Perec, *Je suis né*, coll. « La librairie du XX^{e} siècle, Le Seuil, 1990.

Tous se sont donné les moyens de faire jeu égal avec l'auteur de *Je me souviens*, cependant ils n'en tirent aucune satisfaction. Cela tient au nom de l'auteur, plus précisément à la façon dont nous construisons l'énonciateur à partir de la figure de l'auteur.

Dès la couverture, Perec règle la question de l'énonciateur. Le pronom personnel du titre représente celui dont le nom vient juste avant : « Georges Perec / *Je me souviens* ». A l'intérieur du livre, la répétition systématique de « Je me souviens » en tête des quatre cent quatre-vingts entrées peut provoquer un effet hypnotique et brouiller l'instance énonciatrice : auteur et lecteur, unis par les souvenirs communs, tendent à se confondre dans le « je » ; mais l'anaphore produit également l'effet inverse : elle rappelle que la première personne est attribuable à « Georges Perec », c'est-à-dire le sujet bien réel d'un texte autobiographique. Les textes des élèves ne permettent pas de jouer de la sorte. Signé, chaque « je me souviens » se place sous le signe de la singularité. Anonyme, chaque fragment n'est plus qu'un bout de mémoire commune et l'énonciateur collectif soumet chaque élève à la disparition.

Une des raisons du passage de l'écrit à la vidéo vient de ce que les élèves souhaitent suivre Perec en refusant leur effacement[91]. Ce souci d'être un et plusieurs, de se représenter soi-même sans renoncer à comparaître avec les autres, est à l'origine de la vidéo, ou plutôt il en est le centre ignoré, comme l'écrit Maurice Blanchot :

> Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre.[92]

Sans problème, on peut transposer ces phrases de *L'espace littéraire* à l'entreprise vidéographique des élèves.

Une deuxième cause, cette fois formulée à plusieurs reprise par les élèves, est que le studio vidéo commence à être utilisé. Les collégiens découvrent ce lieu en même temps qu'un groupe qui se constitue à l'écart des autres. Un séjour sportif à Porquerolles a rassemblé une minorité parmi les quatrièmes et les troisièmes, qui en a rapporté une bonne quantité de cassettes vidéo. Depuis leur retour dans l'établissement, ceux de Porquerolles font bande à part et s'isolent dans le studio à la pause du déjeuner pour passer et repasser leurs souvenirs enregistrés. Cette pratique familiale suscite la joie chez ceux qui célèbrent ainsi leur association fondée dans l'île. Le cloisonnement hermétique du lieu, l'obligation de posséder une clé spéciale pour y entrer, l'obscurité totale de la pièce, semblable à celle d'une salle de cinéma, font du studio un monde parallèle à celui du collège qui favorise le rituel conjonctif. Cette nouvelle habitude établit une frontière autour de ce monde. Elle donne aux membres du groupe une supériorité sur tous ceux qui n'y ont pas accès et se sentent dépossédés d'un matériel attractif. Par son action, le groupe des sportifs rend visible le studio. Cette visibilité opère à son tour une autre mise à jour : les cassettes de Porquerolles prouvent que des élèves ont filmé et que l'école les autorise à regarder ce qu'ils ont tourné. On réajuste par conséquent le cadre scolaire en considérant qu'on peut désormais « faire de la vidéo » au collège. C'est encore un discours flou mais une nouvelle pratique est en train de se former.

---

91 Cet effacement est d'autant plus difficile à admettre que le commentaire scolaire, même s'il banalise, considère toujours un auteur à partir du régime de singularité. Voir Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, coll. « Liber », Le Seuil, Paris, 1997, pp. 101-109.

92 *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, rééd. coll. « Folio Essais » n° 89.

Enfin la dernière détermination, aussi forte que les deux autres sinon plus, tient à l'image de soi qu'on donne[93]. Elle s'enracine dans une expérience que fait chaque élève à son corps défendant au début de l'année, le passage devant le photographe. Après la photo de classe, on se range par ordre alphabétique et on attend chacun son tour. Un tabouret marque la place. Sous le regard des autres, on va s'asseoir en face du photographe. L'axe de l'appareil, fixé sur pied, détermine la position du corps. Le temps mesuré doit être sans défaut. Il ne s'agit pas de traîner quand toutes les classes doivent passer dans la matinée. L'acte de photographier ces adolescents est une minuscule et méticuleuse procédure d'assujettissement qui exige de la technique et une machinerie[94]. Les élèves y répondent en étant dociles car ils l'acceptent comme une fatalité. Aucune grimace de leur part, aucun geste tactique pour se protéger. Ils restent soumis à une double contrainte : donner une bonne image d'eux-mêmes et répondre aux exigences de l'opérateur. Immobiles sur le tabouret, très peu parviennent à esquiver l'éclair aveuglant du flash. Ces visages jeunes – qui n'ont « pas eu le temps de durcir et de rendre forteresse » - n'ont pas encore les moyens de « défendre leur face »[95]. La lumière cruelle fait ressortir la moindre imperfection de la peau et le sourire, provoqué par une réflexion calculée du photographe, est fixé comme un masque inacceptable. En autorisant chacun à fabriquer son propre portrait officiel en toute confiance, la vidéo permettra d'annuler la mauvaise image de soi.

3. - La forme à trouver

Passé le moment de l'écriture, les élèves ne bénéficient plus d'un modèle rhétorique efficace. Les formes préexistantes du cinéma ou des productions télévisuelles ne leur sont d'aucune aide pour régler la question de l'adaptation. Ils se trouvent devant un vide. Il leur faut construire à partir de ce vide. Georges Perec voulait « écrire tout ce qu'un homme d'aujourd'hui peut écrire »[96] - sous-entendu : beaucoup de textes ont été écrits selon des modèles éprouvés, comment faire pour se maintenir à l'intérieur d'un genre et inventer ? Entre Perec et les élèves, une même sensation d'impossible. La réalisation de la vidéo leur offre la possibilité non plus d'imiter l'écrivain mais d'occuper une place semblable à la sienne. Perec pousse les élèves à l'invention.

Être à la place de Perec, c'est buter sur la même question fondamentale que se posait un autre inventeur de forme, le cinéaste Robert Bresson. Voici deux de ses *Notes sur le cinématographe* : « Tirer les choses de l'habitude, les déchloroformer. » et « Ne pas tourner pour illustrer une thèse, ou pour montrer des hommes et des femmes arrêtés à leur

93 Pierre Bourdieu (sous la direction de), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, collection « Le sens commun », Éditions de Minuit, Paris, 1965. Dans le chapitre 2, Bourdieu met en lumière la relation entre l'image de soi et la limite du rapport avec autrui.

94 Michel Foucault, *op. cit*., pp. 34-35, 160-161 et « Le pouvoir, comment s'exerce-t-il ? », texte de Foucault publié dans Hubert Dreyfus et Paul Rabinov, *Michel Foucault, un parcours philosophique*, 1983, Gallimard, Paris, 1984, rééd. coll. « Folio essais », n° 204. Remarquons que les enseignants ne sont pas obligés de passer devant le photographe scolaire. Si certains le souhaitent, celui-ci les prend à part et soigne leur portrait.

95 Henri Michaux. Respectivement : *Passages*, Gallimard, Paris, 1963, rééd. coll. « L'Imaginaire », n° 379, p. 41 et « Le vieux vautour » dans *Epreuves, exorcismes*, Gallimard, Paris, 1945, rééd. « Poésie/Gallimard », p. 103. Pour Michaux, maltraiter le visage revient à priver la personne de son être. Voir le commentaire de Raymond Bellour dans *Henri Michaux*, coll. « Folio essais » n° 45, Gallimard, Paris, 1986, pp. 65-66.

96 Perec, « Notes sur ce que je cherche », 1978, repris dans *Penser/Classer*, pp. 9-12.

aspect extérieur, mais pour découvrir la matière dont ils sont faits. »[97] L'acte filmique doit tirer des choses ordinaires la matière dont nous sommes faits[98].

En traçant un portrait de Perec autobiographe[99], Philippe Lejeune distingue « neuf gestes », qui sont autant de moyens mis en œuvre pour saisir dans son émergence l'expérience d'une vie. En partant de ces gestes, on peut formuler quelques-uns uns des problèmes auxquels vont se heurter les élèves :

1. *la liste*. Parmi les contraintes poétiques, c'est la forme la plus maniable, la plus envoûtante et *Je me souviens* en donne un exemple emblématique. Dans ce texte autobiographique, la liste répond aux principes de cloisonnement et de dissémination qui s'exercent contre le modèle du récit rétrospectif à la première personne. On peut caractériser la liste de Perec par deux qualités essentielles : la forme brisée et la fonction des blancs typographiques.

a. On établit une liste en juxtaposant, sans s'interroger sur ce qui précède ni sur ce qui suit, des éléments séparés. Chaque élément propose un objet unique autour duquel il gravite, de telle sorte que l'ensemble formé par ces différents centres de gravité est discontinu. Il se constitue comme texte grâce à un montage empirique et non par une rhétorique de liaisons. Formés à la logique du récit, les élèves savent enchaîner les actions d'une histoire en vue d'une fin unique. Entraînés à la discussion, ils cherchent à construire des plans, à lier arguments et exemples pour soutenir une idée. Mais, s'ils se plient à l'art de la liste, les collégiens doivent réaliser leur vidéo sans recourir aux techniques de composition enseignées par l'école.

b. Entre deux « je me souviens », l'espace concret d'un blanc figure une ponctuation ; il sépare les souvenirs autant qu'il les réunit. Sa fonction essentielle est de soutenir le travail de la mémoire car, si les mots appellent le passé, il faut encore du temps pour qu'il revive en nous. Or, il suffit de lire un autre « je me souviens » : aussitôt se rétracte ce qui commençait à remonter. Sans « vide médian »[100], il nous est impossible d'intérioriser la parole qui précède. Le blanc - « matière de l'interlocution », selon l'expression d'André du Bouchet - nous donne le surcroît de durée au cours duquel le souvenir atteint sa plénitude. Et dans ce passage où le discontinu se fond dans le continu, c'est le mouvement du texte qui s'organise. Pas de rythme sans l'énergie formante des blancs.

2. *le savoir latéral*. Quatre cent quatre-vingts « je me souviens », la mémoire d'une génération. Ce qui étonne dans le livre de Georges Perec, c'est cette science de l'économie qui fait dire tant de choses en si peu de mots. Il faut que la vidéo agisse de la même façon sur les spectateurs, qu'avec des choses « inessentielles », elle leur fasse évoquer toute une époque. Jean-Marie Schaeffer appelle « savoir latéral » l'ensemble des données qui viennent de l'extérieur se greffer à l'image[101]. Plus la vidéo va susciter du savoir latéral, plus elle touchera les collégiens. De là une forme qui n'a pas son principe d'équilibre en elle mais qui atteint son acuité lorsqu'elle s'ouvre au vécu des élèves d'une

---

97 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, p. 136 et 45.

98 Perec, « Lire : esquisse socio-physiologique », *op. cit.*, pp 109-110 : « des zones d'urgence dont on sait seulement qu'on ne sait pas grand-chose, mais dont on pressent qu'on pourrait beaucoup y trouver si l'on s'avisait d'y prêter quelque attention : faits banals, passés sous silence, non pris en charge, allant d'eux-mêmes : ils nous décrivent pourtant même si nous croyons pouvoir nous dispenser de les décrire ; ils renvoient, avec beaucoup plus d'acuité et de présence que la plupart des institutions et des idéologies dont les sociologues font habituellement leur nourriture, à l'histoire de notre corps, à la culture qui a modelé nos gestes et nos postures, à l'éducation qui a façonné nos actes moteurs autant que nos actes mentaux. »

99 Lejeune, *op. cit*., 1991, pp. 39-48.

100 François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Le Seuil, Paris, 1979, rééd. coll. « Points », n° 224, 1991, p. 48.

101 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, coll. « Poétique », Le Seuil, Paris, 1987, p. 105.

même promotion. Les images et les sons les plus banals gagnent alors en puissance, ils se chargent d'une force émotionnelle, d'une richesse sémantique qui les tirent de l'ordinaire d'où ils ont été prélevés. De ce côté-là, les élèves ne sont pas sans appui : ils ont fait l'expérience, passant par Perec, d'une écriture neutre[102] qui nous invite à parler.

3. *la communauté*. Ce n'est pas une unité souveraine dans laquelle se confondent les uns et les autres ni un rapport qui s'établit à partir d'individualités préexistantes. Quand Perec parle de « tissu conjonctif », d'« unanimisme », c'est à l'irréel du présent. Il appelle une communauté que son livre n'accomplit pas[103]. Mais si la lecture de *Je me souviens* ne réduit pas les différences singulières, elle produit cependant un partage qui marque la limite de la singularité, en sorte que les singularités n'adviennent qu'en tant qu'elles sont partagées. « Je partage avec X, dit Perec, des souvenirs que je ne partage pas avec Y et dans le grand ensemble de nos souvenirs chacun pourrait se choisir une configuration unique ». L'appel d'une communauté naît quand surgit cette co-existence des uns avec les autres ; quand « être-avec, c'est faire sens mutuellement, et seulement ainsi », dans l'espacement des singularités[104]. Une pareille exigence communautaire, que les travaux de Jean-Luc Nancy nous aident à penser, ne peut pas être formulée par les élèves car ils sont encore ensemble au collège. Si elle existe, c'est enfouie, à la veille de se disperser.

4. *l'exercice spirituel*. Pour faire saillir le souvenir, il faut opérer un détour. Lejeune évoque « une sorte d'exercice spirituel »[105]. Plus précis, Perec remarque qu'on traverse une vacuité fonctionnelle :

> En général il y avait entre un quart d'heure et trois quarts d'heure de flottement, de recherche complètement vague avant qu'un des souvenirs ne surgisse.[…] Cela se passe dans cette espèce d'état de suspension ! Je crois qu'il y a quelque chose de l'ordre de la méditation, une volonté de faire le vide…Et puis au moment où l'on sort le souvenir on a vraiment l'impression de l'arracher d'un lieu où il était pour toujours.[106]

L'acte filmique exige la même expérience de délestage. Le premier geste consiste à s'abstenir de filmer. Repousser les formes qui se présentent spontanément afin de ne pas faire obstacle à la forme inconnue. Cette conduite n'est pas placée sous la dépendance de la pensée, au contraire la pensée en fait partie. Elle ne valorise pas la volonté d'agir d'un sujet créateur mais reste inhérente au processus qui, une fois amorcé, est porté de lui-même à se développer. Intervenir, c'est délibérément forcer la conclusion. On filme comme Herrigel tire à l'arc, en acceptant de s'abandonner :

> Un jour, alors que je venais de tirer, le Maître s'inclina profondément puis interrompit l'enseignement. « Quelque chose vient de tirer ! » s'écria-t-il, tandis que, hors de moi, je le dévisageais. Enfin, lorsque j'eus pleinement réalisé ce qu'il entendait par ces mots, cela provoqua en moi une explosion de joie que je fus incapable de contenir. « Doucement, dit le Maître, ce que je viens de vous dire n'a rien d'une louange, voyez-y une simple constatation qui ne doit pas vous émouvoir. Ce n'est pas non plus devant vous que je me suis incliné, car dans ce coup vous n'êtes pour rien. Cette fois, vous vous teniez complètement oublieux de vous-même, sans aucune intention dans la tension

102 Roland Barthes, *Roland Barthes*, coll. « Ecrivains de toujours », n°96, Le Seuil, Paris, 1975, pp. 135-136.

103 De façon significative, Perec emploie les mots « mouvement », « projection », « appel ».

104 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, coll. « Détroits », Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1990 (1ère éd. 1986), pp. 191-192 ; *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris, 1996, p. 107. La pensée de Jean-Luc Nancy dépasse infiniment le cadre de cet article, je renvoie aux deux ouvrages cités. Voir également Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L. Éditeur, Paris, 1999, pp. 216-218.

105 Lejeune, *op. cit*., 1991, p.39, 42 et 245.

106 Georges Perec, *Je suis né*, pp. 88-89.

> maxima, alors, comme un fruit mûr, le coup s'est détaché de vous. Et maintenant, continuez à vous exercer comme si rien ne s'était passé. »[107]

Aux élèves de trouver les bons exercices pour faire place à ce qui approche, discerner la forme qui fraie sa propre voie. Une majorité parmi les élèves tire à l'arc. Ainsi que nous l'apprend Gérard de Nerval, c'est une tradition du Valois.

5. *la copie*. « Le titre, la forme et, dans une certaine mesure, l'esprit de ces textes s'inspirent de *I Remember* de Joe Brainard. » C'est sur le seuil de *Je me souviens* que la plupart d'entre nous avons découvert l'existence du mystérieux modèle reconnu par Perec. Joe Brainard est un jeune peintre américain quand, un beau jour de sa vingt-sixième année, il a l'idée de faire émerger ses souvenirs en les introduisant un à un par ce sésame irrésistible : « I remember ». Au cours des ans, la lente accumulation des paragraphes a fini par faire un livre, le livre d'une vie[108]. Georges Perec en entend parler par son ami, l'oulipien Harry Mathews, l'idée de ce texte ne peut qu'intéresser celui qui aime jouer avec des contraintes librement choisies et qui se trouve engagé dans deux projets autobiographiques[109]. Il emprunte la forme de Brainard mais en donne une variante originale. Alors que Joe Brainard fait son autoportrait, Perec s'en tient à la mémoire collective, il n'expose pas son intimité. Pourtant, même s'il s'en démarque, Perec doit passer par la découverte de Brainard. Filmer comme écrit Perec, c'est donc copier de la même manière que lui : prendre chez les autres les appuis dont on a besoin.

Je m'arrête volontairement à 5.

4. - Deux reponses rapides

Première réponse : les élèves conçoivent une interaction entre deux images d'origines différentes à l'intérieur d'un même plan. Acte 1 : ils se filment en plan fixe, caméra sur pied, axe frontal, cadre plus ou moins serré sur celui qui dit son « je me souviens » : on envisage la possibilité de jouer sur la rigidité du dispositif : variations sur le hors-champ, décadrages, etc. Acte 2 : chacun recherche une image, fixe ou animée, qu'il emprunte ou produit lui-même, pour l'incruster derrière la sienne comme la photo-satellite derrière le présentateur de la météo. Acte 3 : les agencements élève-et-autre-image sont mis bout à bout. Deuxième réponse : la scénarisation vidéo-clip. Chaque « je me souviens » commence par un plan rapproché de l'élève qui dit son texte face à la caméra ; après la formule d'introduction, insertion sur la voix d'une succession d'images associées au souvenir évoqué.

Dans la première solution, l'image qui doit interagir pose des problèmes. Certains souvenirs appellent des images plus facilement que d'autres. Celle de l'eau tombant d'une gouttière, incrustée derrière celui qui entre dans le champ et dit : « Je me souviens que M^lle^ Quenisset m'avait donné un surnom : gouttière », crée un décalage comique mais

---

107 Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, 1953, réédité chez Dervy-Livres, Paris, 1970, pp. 91-92. A sa parution, Georges Braque offre le livre d'Herrigel à Henri Cartier-Bresson qui retrouve dans ce récit d'apprentissage toutes les qualités nécessaires pour être photographe.

108 Joe Brainard publie ses souvenirs à partir de 1970. D'abord *I Remember*, ensuite *I Remember More* puis *More I Remember* et *I Remember Christmas.* En 1975, il reclasse l'ensemble sous l'impulsion de Ron Padgett, l'ami avec lequel il avait fondé une petite revue artistique et littéraire au lycée. Dans l'édition définitive d'*I Remember*, Brainard glisse insensiblement de l'intime au public mais son livre est surtout porté par les souvenirs personnels. En 1997, soit dix-neuf ans après la publication de *Je me souviens*, *I Remember* est traduit en français : le livre est disponible sous son titre original chez Actes Sud, dans la collection « Un endroit où aller ».

109 Au moment où il prend connaissance d'*I Remember*, Perec n'a toujours pas réglé le problème de ce qui va donner *W ou le souvenir d'enfance* ni abandonné le programme des *Lieux*. Voir : Lejeune, *op. cit*. et Bellos, *op. cit.*, pp. 456-483.

la photographie de l'ancienne principale-adjointe associée à « Je me souviens de M^me^ Victor » ne produit qu'une illustration. La deuxième solution exige trop de temps et beaucoup de travail. Le détour par la scénarisation va également contre ce qui avait été si difficile à obtenir au moment de l'écriture, le caractère mat et collectif du souvenir. Les élèves prévoient les disparités qui favoriseront l'élection de certaines productions au détriment des autres. A leurs yeux, toute montée en singularité met en péril la condition commune, le clip ne fait valoir aucune identité, aucun lien d'appartenance or ils ne peuvent pas ne pas être en commun. La vidéo n'admet pas de manifestations individuelles tapageuses.

Les deux solutions appellent un double commentaire. D'abord apparaissent naturellement des formes connues, la vibration du clip et la fluidité de l'image numérique. M6 s'est imposée comme chaîne musicale auprès des adolescents. *Mais qui a tué Roger Rabbit ?* connaît alors une excellente seconde exploitation en édition vidéo et *Terminator 2* – cité dans la vidéo : « Je me souviens que la plupart d'entre nous portaient des joggings même en dehors des heures de sport, la préférence allait vers le modèle *Terminator* » - triomphe dans les salles de cinémas. Ensuite émerge une figure[110] qu'on peut désigner comme un plan-portrait. Le « régime perceptif »[111] des élèves est influencé par des images préexistantes mais ces modèles, imbriqués à la pratique amateur, ne détournent pas les collégiens du besoin qu'ils ont de se filmer. Tout est abandonné, à l'exception du plan-portrait.

5. – Le rapport a soi

Les élèves ont acquis un savoir sur le portrait photographique en cours de français. Réalisées par des anonymes ou par des artistes reconnus comme Richard Avedon, des photos font régulièrement l'objet de commentaires en classe et ces exercices d'expression orale aboutissent par deux fois à des rédactions. Fin octobre, les élèves doivent décrire une image imposée. Au choix : le portrait que Claude Batho a fait de sa fille ou bien celui d'un adolescent composé par Gladys. Le second devoir prend appui sur un texte, « Portrait intemporel » d'Anny Duperey :

> C'est le dernier portrait que mon père fit de moi, probablement pas très longtemps avant sa mort. Je le trouve extraordinaire.
>
> C'est ma photo. Elle résume tout ce que je suis profondément, sans défense. Ces yeux-là sont ceux que je vois dans mon miroir trente-cinq ans après quand je suis seule avec moi-même, sans masque, sans effort pour paraître.

110 Jacques Aumont, *A quoi pensent les films*, Nouvelles Éditions Séguier, Paris, 1996, pp. 170-171 : « la figure – figuration et figuralité incluses et confondues - est cette dynamique de la mise en forme, de l'invention de formes dotées d'un pouvoir de symbolisation, et dans lesquelles se traduira de la pensée ». Jacques Aumont travaille la notion de figure pour rendre compte de l'acte « figuratif ». A partir d'une position immanentiste, il analyse des images déjà faites, dotées d'une puissance d'invention, qu'il considère comme des solutions à des problèmes qui n'existaient pas en dehors d'elles. Son but est de formuler ces problèmes. J'emprunte la définition de la figure à Jacques Aumont mais ma démarche reste différente de la sienne. Dans une perspective pragmatique, je cherche à comprendre comment se forment les choix au cours de la réalisation.

111 Pierre Sorlin, *Les fils de Nadar*, Editions Nathan, Paris, 1997, p. 3 : « Influencé par ses besoins et ses habitudes, chaque groupe se dote ainsi de coordonnées qui lui permettent de s'observer et de regarder l'univers qui l'entoure. nous appellerons « régimes perceptifs » le système de coordonnées visuelles qui prévaut dans une formation sociale quelle qu'elle soit. La notion est évidemment toute théorique, il n'existe aucun régime perceptif isolable tant sont nombreuses les interactions des différents groupes les uns avec les autres. Mais l'expression, aussi vague soit-elle, peut nous aider à poser une question […] : dans quelle mesure les images, qu'on les tienne pour de pures copies ou pour des interprétations du monde, influencent-elles les régimes perceptifs ? »

> Ainsi parfois je vois mes enfants, dans des moments de grande fatigue ou d'abandon, je vois fugitivement – si fugitivement qu'il faut vivre l'appareil photo armé en main pour capter cela ! – leur visage intemporel se superposer à leur figure d'enfant. Regard, expression rassemblent en une seconde ce qu'ils sont profondément et tous les âges de leur vie. Leur visage.
>
> Et puis cela fuit, l'abandon se casse, ils régressent, ils rient, ils trichent, ils réintègrent le moment.
>
> Mon père m'a saisi dans une de ces secondes où l'être est rassemblé. Il a fait mon portrait intemporel. Or il date d'avant leur mort, et j'étais déjà cela…[112]

Après une lecture en classe, les élèves sont invités à exprimer par écrit ce qu'ils voient d'eux-mêmes dans une photo qui les représente. Portrait intemporel ou visage composé, le choix de la photo est laissé à l'appréciation de chacun. A rendre pour le lundi de la rentrée. Passées les vacances d'hiver, il apparaît dans chaque copie que le geste descriptif amorce une pratique qui touche au rapport à soi[113]. Avec la photographie, ce déplacement du regard vers soi n'est pas une nouveauté radicale, simplement la rédaction marque de façon concrète un seuil à partir duquel les élèves pourront s'exprimer officiellement sur la validité de leurs propres représentations.

C'est une évidence, faire l'examen d'une photo nous oblige dans la plupart des cas à la tirer hors de son usage ordinaire. Le contrôleur du car ne s'attarde pas sur la photo d'identité, il s'arrête à la ressemblance avec l'élève assis devant lui. Dans l'album de famille, dans le portefeuille, les photos nous relient aux personnes qu'elles représentent ou nous rappellent les moments passés en leur compagnie. Et si « l'image analogique […] conduit à se regarder soi-même, à se considérer tel un objet extérieur à soi »[114], c'est une attitude qui n'incite pas forcément à écrire. En opérant un double déplacement, sortie du contexte habituel et écriture, l'exercice de rédaction donne à chacun la possibilité de porter sur sa photographie un regard oblique. Chaque élève va décrire et définir sa figure en entier et en détails, exprimer l'impression globale qu'elle produit et distinguer un à un ses éléments constituants : yeux, regard, attitude, coiffure, peau, etc. Pour pouvoir estimer la figuration et mettre sa valeur à l'épreuve du reproche ou de l'assentiment, la nomination doit être franche. D'une manière nette, tous les élèves répondent à cette exigence. En leur offrant ainsi l'occasion de tester une de leurs représentations, la rédaction perd sa visée purement rhétorique et cesse d'être un art de la feinte qui s'oppose au « dire-vrai ». Même si le cadre scolaire est maintenu, si le rapport à soi s'exerce en diagonale, l'action engagée est suffisamment efficace pour qu'au moment du tournage, les élèves soient en mesure d'agir comme ils le veulent, c'est-à-dire refuser, sans nécessité de s'expliquer, toutes les images d'eux-mêmes qu'ils estiment mauvaises. Le

---

112 Anny Duperey, *Le voile noir*, Le Seuil, Paris, 1992, p. 79.

113 Michel Foucault parle de « pratiques de soi », de « techniques de soi », de « rapports à soi » pour désigner un art de vivre « qui nous assure la liberté en nous astreignant à nous prendre nous-même comme objet de notre application ». En étudiant le champ des techniques de soi dans l'Antiquité, Foucault montre que ce qui sépare le sujet de lui-même, ce n'est pas la distance d'une connaissance mais celle de l'action à exercer. Le problème, c'est de savoir quoi faire de soi : pas découvrir son identité mais s'inventer en pratiquant des exercices concrets : techniques d'écoute, de lecture, d'écriture, de maîtrise de soi, etc. « Le rapport à soi, dit Foucault, est structuré comme une pratique qui peut avoir ses modèles, ses conformités, ses variantes, mais aussi ses créations. » En se consacrant à ces pratiques à la fois personnelles et sociales, le sujet éthique n'est pas séparé du politique. Le rapport à soi, loin d'un repli hédoniste, est moins un art du bonheur qu'un art du décalage, une forme de résistance car il permet de se défaire des identités subjectives trop facilement assumées. Voir *Histoire de la sexualité t.3, Le souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984, rééd. coll. « Tel » n° 280 ; *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, coll. « Hautes études », Gallimard/Seuil, Paris, 2001 ; ainsi que Dreyfus et Rabinov, *op. cit*., pp. 322-346.

114 Sorlin, *op. cit.*, p. 45, voir aussi pp. 27-34.

risque aurait été d'accepter un plan-portrait comme on accepte la photo d'identité au début de l'année, parce que le collège est incapable de produire une figure convenable.

Engagés dans une pratique de soi, les élèves n'ont pas besoin d'une longue initiation technique. Il suffit de dix minutes pour lire le mode d'emploi du camescope et pour réaliser des plans-portraits qui tiennent le coup, on voit sur place. Pas de langage spécialisé mais un impératif très simplement formulé : « il faut que ce soit bien ».

6. – Sortir du college

Pour s'entraîner à filmer, il faut pouvoir fixer dans la semaine la part qui convient à cet exercice. On peut difficilement le faire lorsqu'on est contraint de suivre la cadence ordinaire du collège. Tantôt les élèves filment chez eux, ou bien s'intercalent dans les trous de l'emploi du temps, tantôt ils s'en vont d'une manière imprévisible. Voici ce que dit Ludovic : « Avec Mickaël […] on avait prévu de faire ça au bassin d'Antilly, parce que c'est assez à l'écart, on n'aurait pas été dérangé, mais le jour où on devait le faire, on a pêché sans filmer. C'était vraiment super, on était bien installé à l'ombre… y'avait l'eau… on a laissé la caméra dans la musette... comme on s'était déjà filmé tous les deux, on n'a pas eu de regrets. Ça nous avait pris un après-midi et on avait bien réussi. […] Tous ceux qui voulaient recommencer, on les a aidés. Monsieur C*** venait nous chercher en classe et on partait dans sa voiture[115]. Quand un prof se méfiait, M. C*** envoyait le surveillant, comme ça le prof ne se posait pas de questions. C'était drôle. On a filmé Stéphane dans une station-service sur la route de Villers–Cotterets parce qu'il voulait devenir routier. Il pleuvait et il arrêtait pas de rigoler. On est resté au moins deux heures et demie, on était tout le temps gêné par les camions qui s'arrêtaient à la pompe. Avec Francis, on est entré dans le jardin d'une maison abandonnée à la sortie de Bargny. C'est lui qui voulait être filmé à cet endroit. On a escaladé la grille avec M. C*** et Edgar. […] Quand les gens n'avaient pas d'idée, on roulait… C'était trop bien, on était au collège et en même temps c'était comme si on n'y était pas… Des fois on tombait sur des bons coins, des endroits faciles à filmer. On a filmé Olivier dans la grange des parents à Cyril… »

D'après ce témoignage, filmer pousse à franchir les limites de l'établissement scolaire. Qu'est-ce que sortir du collège ? Essentiellement changer de rythme. Au collège, le rythme est social, il découpe le quotidien, y introduit de la régularité, des répétitions, une périodicité. Il est lié à un ordre qui, à partir d'une segmentation, aboutit à la distribution des heures et des lieux[116]. Lieux et durées sont définis par les matières enseignées. Le cours d'EPS, par exemple, exige deux heures au gymnase et l'anglais une heure en salle 15, parce qu'elle est équipée d'une télévision, d'un magnétoscope, d'un magnétophone, d'une armoire où sont rangées les bandes audio et vidéo. Mais les zones propres sont également distribuées selon des contrats tacites établis entre les usagers. Voilà la salle 9 dédiée à Madame D***, « pilier de l'établissement », qui s'y trouve bien et ne travaille pas le vendredi depuis des années. La salle a été conçue par l'architecte pour les arts plastiques, M^me^ D*** y enseigne les mathématiques néanmoins, puisque sa collègue et les

115 Monsieur C*** est alors un enseignant très actif de l'établissement qui s'intéresse à la vidéo et participe au projet des élèves, il assure la maintenance du matériel et encadre certaines sorties.

116 Pour Michel de Certeau, le lieu est fondé sur le principe d'univocité : « Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns *à côté* des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. » Voir *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, 1980, nouvelle édition établie par Luce Giard, coll. « Folio Essais » n° 146, Gallimard, Paris, 1990, pp. 172-173.

élèves s'accommodent d'une demi-salle de physique pour apprendre à dessiner, peindre et sculpter, on s'appuie sur ces pratiques pour instituer la répartition. En sortant filmer, les élèves ne sont plus soumis à l'ordre rigide de l'établissement, leur rythme n'est plus scandé par un espace-temps déjà constitué, au contraire il implique une fluidité spatio-temporelle qui lui est inhérente. Les propos de Ludovic semble accréditer l'idée d'une errance : « Quand les gens n'avaient pas d'idée, on roulait… » mais Ludovic n'en parle pas d'une manière négative, il accorde une primauté au mouvement qui opère une traversée parmi différents lieux et fait du temps une organisation subjective de l'espace[117]. L'acte filmique est d'une intensité telle que chacun réintègre son propre rythme dans ce qu'il a d'original, d'irréductible en particulier au cadre scolaire.

Cette dynamique n'implique pas qu'on fasse sécession : hors les murs, le collège reste la référence commune qui empêche les élèves de se disperser. Pôle stabilisant, on le retrouve dans la station-service et partout ailleurs, comme le dit Ludovic : « c'était trop bien, on était au collège et en même temps c'était comme si on n'y était pas ». Dans cette co-présence, collège et autres lieux, il y a du dépaysement et de l'énergie, des rapports neufs se créent qui décalent l'ordinaire des habitudes et rendent plus précises les perceptions.

7. – Les exercices spirituels

Les élèves filment dans la continuité de l'atelier Perec. L'atelier ne leur donne pas l'occasion de filmer, c'est le temps de l'écriture, étalé sur plusieurs mois, qui a progressive-ment produit une situation où ils sont en mesure de le faire. Nul doute que l'écriture ait œuvré pour faire le vide. Lorsqu'ils passent à la vidéo, les élèves ont délaissé les représentations mythologiques du cinéma. Aucun empois, aucune gêne : personne n'adopte une posture de cinéaste ni ne s'applique à faire l'acteur et la technique n'impressionne plus. Dans son récit d'apprentissage, Herrigel souligne l'importance que prennent les préparatifs dans la création :

> Quand [le peintre à l'encre de chine] frotte lui-même son bâton d'encre, dénoue le raphia avec tant de soin, au lieu de le trancher rapidement et de le rejeter avec négligence, est-ce que sa faculté de vision et de réalisation en serait par cela stimulée ? Qu'est-ce donc qui le détermine à répéter inlassablement à chaque leçon cette série d'actes, sans en omettre aucun, avec la même insistance inexorable et pédantesque, pour les faire répéter ensuite par les élèves ? S'il demeure ainsi fidèle à la tradition, c'est parce qu'il sait par expérience que les travaux de mise en train de l'œuvre ont pour effet d'engendrer l'état favorable à la création artistique. C'est au calme méditatif dans lequel il les exécute qu'il doit cette décontraction et l'influence décisive de l'harmonisation de toutes ses puissances.[118]

Pendant sa préparation, le peintre chemine lentement vers la création. Sa démarche est à l'opposé d'une attaque volontaire où, partant d'un moment inaugural, l'on cherche à s'imposer comme sujet d'action. S'il néglige le moindre geste, le peintre risque de

---

117 Le mouvement est en contradiction avec le lieu, il crée des espaces, c'est-à-dire « des lieux pratiqués », selon la définition qu'en donne Michel de Certeau : « Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente des programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. » Voir *supra*.

118 Herrigel, *op. cit*., p. 74-75.

perturber un rythme, marqué par aucun moment saillant, et d'altérer la fluidité d'un processus qui élimine toute forme de crispation en même temps que toute disposition particulière. D'une façon semblable, l'énorme travail de précision qu'exige l'écriture - pour que le lecteur se dise : c'est ça, je m'en souviens aussi - prépare les élèves au tournage. Exercice d'assouplissement spirituel, la préparation va continuer par un peu d'exercice physique, les élèves s'abandonnent à la flânerie. C'est autant une manière de laisser aller qu'une façon « d'y être » tout à fait. On ne peut pas véritablement parler de repérages, les élèves ne recherchent pas des lieux qui répondent à des données précises, ils vont sans calcul et sans idée… Cette zone d'ombre, puis cette nappe de lumière, puis ce pré à descendre, des coquelicots, une ancienne voie ferrée, l'espèce de balbutiement des fleurs blanches groupées en désordre sur les branches, un mur de briques : chacun entrevoit une place pour se filmer, l'essaie puis se remet en chemin[119]. Un voile lumineux accroche un champ de lin, ça suffit pour qu'un paysage s'étale devant celui qui se souvient « des parties de poker sous l'escalier ». L'image est bien réussie mais il faut recommencer à cause des bruits parasites qui ont gâché le son. Une semaine après, l'équipe retourne du côté de Macquelines. Le ciel tout à fait gris a transformé le champ en une surface barbouillée, les élèves passent à côté. Finalement ils pénètrent sous des arbres et longent un ruisseau. Le portrait sera tiré à cet endroit. Qu'est-ce qui sollicite le petit groupe sous l'épaisseur de l'ombre ? Un mélange d'eau, de terre et de feuillage ? Le fait d'être plus ou moins caché qui rappelle les conditions de jeu sous l'escalier ? C'est une intuition partagée, une congruence impossible à expliquer.

8. – Filmer un plan-portrait. La configuration

Un élève sérieux met au service d'un autre les connaissances acquises en lisant la notice du camescope. Lumière et mise au point calculées sur le seul visage, gros plan serré qui coupe le haut du front, longue focale pour détacher le personnage du fond. C'est la catastrophe. L'élève filmé ne voit que ses oreilles qu'il trouve trop décollées. Il faut recommencer, élargir le cadre et filmer dans la profondeur. En l'occurrence, l'équipe se déplace près d'un abri de jardin, les pots de fleurs en forme de canard feront oublier les oreilles. Deux règles se créent : le plan rapproché poitrine et la profondeur de champ qui intègre la figure dans le décor.

Personne ne veut paraître à l'écart ni se sentir devenir objet sous le regard des autres. Au fil des tournages, les élèves se donnent les moyens de repousser une solitude encombrante et de neutraliser le « mauvais œil » de la caméra[120]. Ils essaient des formes, n'hésitent pas à recommencer, ne retiennent que ce qui leur convient. Ainsi, par reprises et rejets continus, une même configuration est progressivement établie pour tous : caméra à hauteur d'homme, plan fixe, axe frontal, plan rapproché poitrine, intégration de la figure dans la profondeur de champ, lumière naturelle adoucie, couleurs non saturées, son

119 Ce que dit Denis Roche de l'acte photographique s'applique exactement au tournage des plans-portraits : « je crois que raconter les circonstances qui précèdent l'acte photographique lui-même est précisément le seul commentaire esthétique réel qu'on puisse apporter à l'image qui suivra. En d'autres termes, la photo c'est ce qui précède, c'est ce qui préside. » dans *Ellipse et laps*, coll. « Photo-Cinéma », Maeght Éditeur, Paris, 1991, p. 69. Sur les rapports entre flânerie et création, voir le chapitre « Humeur flâneuse » dans Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre. Le livre du haïku*, Phébus, Paris, 1978, rééd. coll. « Phébus *libretto* », n° 31, 1999, pp. 11-57 ; également Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*, coll. « Manuels Payot », Éditions Payot & Rivages, Paris, 1998, pp. 33-42.

120 Au moment où il prend la pose face à la caméra, un élève, pourtant en confiance dans le jardin familial, dit cette phrase énigmatique : « On dirait un gros poisson noir ».

synchrone, adresse à la caméra, tenue du corps, neutralité de l'expression. La configuration possède les qualités de *la fadeur* chère à François Jullien :

> Elle ne peut qu'être identique à elle-même, ne laisse jamais voir de différence ou d'écart. Selon la formule commune, « rares » sont ceux qui peuvent « en prendre conscience » : elle ne présente aucun signe typique, n'offre pas de « saveur » marquée et se confond avec la normalité des choses. Vertu *banale*. Elle est à la fois ce qui a le plus de valeur et ce qui est le plus commun, ce par quoi tout se réalise mais qu'on ne voit jamais. […] Du côté de ce qui est ponctuel et se montre : la « saveur » ; de l'autre, ce dont la propriété demeure diffuse et enfouie, mais est d'autant plus opérante : la « fadeur ».[121]

Aucune maladresse de filmage n'est admise, la vidéo *Je me souviens du collège Marcel Pagnol* n'est pas un film de famille[122], seule compte la tenue. Tenue du plan mais aussi tenue de la personne. Il faut se dominer pour paraître posé et tranquille, sans être rigide. Par conséquent, rares sont ceux qui ont la grâce et rares sont ceux qui sont ratés[123].

9. – Filmer un plan-portrait. La présence

Les élèves se filment en extérieur et vont généralement par trois. Deux personnes - l'une à la caméra, l'autre au micro - en filment une troisième, les rôles s'échangent jusqu'à ce que soient réalisés trois portraits. L'expérience que chacun fait d'être tour à tour filmeur et filmé l'autorise à reconnaître chez les autres des gestes semblables aux siens, si bien qu'il peut comprendre les initiatives prises par l'équipe technique et se laisser diriger. Les procédures sont immuables. A l'endroit décidé, le caméraman dispose la personne, ensuite il choisit l'angle, cadre, enregistre un bout d'essai qu'elle regarde à son tour dans l'œilleton du camescope. Son approbation obtenue, la petite équipe commence à tourner. Il arrive que certains reviennent sur leur décision en examinant les prises sur le moniteur : l'image plus grande, la découverte des couleurs ou simplement un peu de temps passé les font changer d'avis. Dans ce cas, il faut repartir filmer.

Si le tournage s'appuie sans exception sur ce qui nivèle les différences, c'est toujours pour revenir aux traits singuliers car chaque visage appelle nécessairement des solutions uniques. Un exemple parmi d'autres : l'élève est petit, menu, surtout il a une peau très claire et les cheveux blonds. Ce jour-là, il porte un sweat-shirt outremer. Et ce qu'il doit dire – « Je me souviens qu'en 6ème, j'ai glissé sur une marche du forum, j'ai saigné du nez, j'ai été à l'infirmerie où Monsieur Despré m'a mis du coton dans les narines. » - risque de précipiter sa transformation en petit être chétif, d'une pâleur gênante, qui manque de santé et de forces. Il a été filmé sur l'aplat du ciel bleu. Contre-plongée à peine perceptible, plan rapproché poitrine avec juste ce qu'il faut d'air autour. L'absence d'autres éléments dans l'image supprime le problème de l'échelle et règle par conséquent celui de la taille ; le corps n'est plus en péril dans le plan, il est planté dans l'espace. Au bord inférieur du cadre, la densité du vêtement donne une assise au portrait. Comme la valeur du ciel s'étale sur plus de la moitié de l'image, égale à celle du visage, la cellule du camescope n'est pas sensible à l'outremer, la tête n'est donc pas surexposée. Le

---

121 François Jullien, *Eloge de la fadeur. A partir de la pensée et de l'esthétique chinoise*, Éditions Philippe Picquier, Paris, 1991, rééd. Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », n°9, 1993, pp. 44-45.

122 Roger Odin, « Le film de famille dans l'institution familiale », *op. cit*., 1995, pp. 27-41.

123 La grâce suppose qu'on soit sans intention. Voir Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, 1810, Éditions Mille et une nuits, septembre 1993.

camaïeu des bleus décroche le visage et la chevelure sans les saturer, le teint délicat de la peau est respecté.

La technique reste élémentaire. Le micro d'appoint, tenu à la main, ne permet aucun réglage. Ignorant le débrayage en manuel, la plupart des élèves restent soumis, lumière, couleur et mise au point, à l'automatisme du camescope. Ils apprennent à patienter, à attendre le moment où la lumière naturelle modèle doucement les visages. Sinon ils la filtrent avec des bouts de draps, avec les branches feuillues des arbres et l'orientent avec des panneaux de carton blanc. L'attaque paraît toujours frontale mais la disposition du corps, de la tête, exigent de multiples corrections infimes car, pour atteindre la photogénie, « il faut se tenir comme on ne se tient pas dans la vie »[124]. Les élèves contrôlent tout de la représentation au millimètre près. Ce qui compte, c'est bien sûr l'apparence mais encore plus importante est la présence, c'est-à-dire une énergie, un tonus, qui émane de la personne et qu'on peut peut-être essayer de capter dans la tension qui se crée entre la pose naturelle et la pose corrigée[125]. Les élèves cherchent à faire « acte de présence » car ils savent qu'un simple enregistrement ne suffira pas à les rendre présents.

10. – La deception des eleves

Assemblés bout à bout, les plans-portraits s'accumulent et les visages, pris dans le défilement ininterrompu de la bande, s'agglutinent. Le mélange des plans dans la rétine[126] produit un effet comparable aux photos-synthèses de Krysztof Pruszkovski, il donne l'impres-sion d'une image unique, celle d'un groupe social dont les élèves ont fabriqué à leur insu le prototype. Figure composite, la vidéo accrédite l'idée de Michelet selon laquelle « nous sommes plutôt les portraits d'une collectivité que de nous-mêmes ». Les élèves sont déçus. Au départ ils s'étaient engagés dans la réalisation pour accroître la puissance du « je », seulement le résultat emporte chacun et l'absorbe. Une nouvelle fois, chaque individu est confronté à l'irréalisable, comme si filmer l'infra-ordinaire retirait la capacité de résister à ce qui, norme ou usage, agit de l'extérieur pour homogénéiser. L'impression des élèves croise celle d'Henri Michaux lorsqu'il saisit l'expression des personnages dans un dessin d'aliéné :

> Ils sont trois dans le tableau. De face, debout, rangés. Homme, femme, enfant. Même cou, mêmes mains, même pause.
>
> Même expression : déchargés de toute personnalité, vidés de la particularité d'être une personne. Ainsi les peignit l'homme à la vie interceptée : indifférenciés. La variété du sentir perdue pour lui, perdue pour tous.
>
> Aucune féminité dans la femme, aucune enfance dans l'enfant. La femme ne présente aucune différence de taille, et la tête, strictement égale, pourrait aussi bien être posée sur les épaules de l'homme sans qu'on remarque la substitution. Le petit entre eux deux, sauf sa petitesse, ne montre pas d'autre différence.
>
> « Groupe familial ».
>
> Mais il n'a pu vaincre l'invariabilité installée en lui dont il donne la marque à tout être qu'il peindra dorénavant.

---

124 Anne-Marie Garat, *Photos de familles*, collection « Fiction & Cie », Le Seuil, Paris, 1994, p. 70.

125 David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1996, pp. 184-186 (1ère édition, *Francis Bacon. L'art de l'impossible*, 1976) ; également Michel Leiris, « Ce que m'ont dit les peintures de Bacon » dans *Francis Bacon ou la vérité criante*, Editions Fata Morgana, Montpellier, 1974.

126 Voir article « Effet phi » dans Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Paris, 2001, p. 65.

> L'anonyme impression qui l'isole, les isole. Le pouvoir de différencier – le sel de la Terre – lui a été incompréhensiblement retiré.
>
> Une même morne masculinité adulte se retrouve aussi bien dans la femme que dans le garçon, et dans son chien même, quand il lui arrive de l'ajouter dans le tableau, « figurant » avec l'invariable expression d'un homme fermé, figé.[127]

Sans doute un des bonheurs de chaque élève a-t-il été de trouver dans les rushes un portrait qui lui ressemble, de sentir dans sa découverte le bien-fondé de l'acte filmique, mais maintenant chacun doit regarder en face cette vidéo qui réfute ce qu'il estimait pourtant avoir acquis pendant le tournage. Visages comprimés, arrachés : les plans-portraits se défont, on n'y trouve plus personne. Le pouvoir de se différencier a bel et bien été « incompréhensiblement retiré ».

11. – Le montage

Ce que les élèves viennent de découvrir, c'est le pouvoir du montage et la toute puissance du rythme. Comme leur expérience de réalisation a été déterminée en partie par l'idée qu'ils se font des productions audiovisuelles, on comprend que cela ait pu leur échapper. En tant que vidéastes, ils n'ont jamais monté ; spectateurs, ils ignorent tout de cette opération.

Au cinéma comme à la télévision, ils sont accoutumés aux films classiques et à des productions qui relèvent d'une esthétique « post-moderne »[128], à savoir des films, des clips, des spots publicitaires, qui nous font moins « vibrer au rythme des événements racontés » que fusionner avec des images et des sons « déconnectés de leur fonction narrative »[129]. Au-delà des différences qu'elles présentent, le point commun des formes classiques et post-modernes peut être caractérisé par le principe tout à fait général de la place qu'on nous assigne, à partir de laquelle nous produisons du sens et des affects, et qui ne nous permet pas de voir le montage. Le cinéma classique nous fait croire que l'histoire se déroule toute seule. Pour nous maintenir immergés dans le monde diégétique et relancer sans arrêt notre participation au récit, on va donc éliminer dans un film tout ce qui rappelle sa fabrication et par conséquent effacer les traces du montage[130]. Les films post-modernes, les clips et les publicités nous font adhérer à des rythmes accélérés ou bien planants, si bien que le montage n'est plus perceptible.

Ceux qui ont déjà filmé l'ont fait en famille. Or, l'équipement des foyer en matériel vidéo, qui se limite généralement à un camescope et à un magnétoscope, n'incite pas au

---

127 Henri Michaux, *Les Ravagés*, Fata Morgana, Montpellier, 1976, texte n°27, pp. 63-64 ; ces pages seront reprises dans *Chemins cherchés Chemins perdus Transgressions* publié chez Gallimard en 1981. Voir également le texte n°12, pp. 33-34 : « Visages enfoncés, engoncés les uns dans les autres. […] Mangé par un visage est un autre visage. Irrésistiblement l'un s'agrège à l'autre, qui le subit, y tombe et périt doucement. […] Une figure-amante agglutine tout un rang de figures proches, qu'elle s'emploie à rendre tendres, plus tendres encore (l'humain et la pâte si pareils, si remarquablement pareils) et la visagophagie s'étend et augmente dans la petite butte aux fades faces inexpressives qui s'engluent, se mangent et ne peuvent s'en empêcher, nostalgique-ment emportées dans une irréversible dérive. Limbes d'ici bas, de ceux qui ont perdu le pouvoir d'écarter. »

128 Selon Laurent Juiller, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et de l'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997. Dans leurs « je me souviens », les élèves évoquent trois films – *L'ours, JFK, Terminator* – qui relèvent chacun de l'esthétique post-moderne : récit a-causal pour *L'ours* (Juiller, pp. 97-114), montage rythmique hyper court pour *JFK*, images de synthèse et morphisme pour *Terminator* (Juiller, pp. 50-53).

129 Roger Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000, pp. 160-162 et 166-167.

130 Dominique Villain, *Le montage au cinéma*, coll. « Essais », Editions Cahiers du cinéma, Paris, 1991, pp. 25-26 : « James Clark, monteur anglais né en 1931, ayant plusieurs fois travaillé, entre autres, avec Stanley Donen et John Schlesinger, répondait à la question : « qu'est-ce qu'un bon montage ? » : « celui qui ne se voit pas », et à la question : « qu'est-ce qu'un grand montage ? » : « celui que même les autres monteurs ne voient pas .

montage. Mais il y a plus qu'un problème technique. Comme nous l'a appris Roger Odin, un film de famille ne peut pas célébrer la cohésion du groupe familial s'il est monté. En imposant un point de vue particulier, le montage bloque en effet la scénarisation que les membres de la famille accomplissent, lorsqu'à partir d'un film qui en conserve des traces, ils se remémorent et commentent des événements vécus en famille[131].

Incapables de discerner l'action du montage, les élèves sont débordés par leur vidéo. S'ils avaient pénétré plus avant dans la fabrique de Perec, peut-être n'auraient-ils pas considéré le plan-portrait comme une forme close, tournée vers elle-même, car le montage, on l'a souvent remarqué, est un principe indéfiniment actif dans l'entreprise autobiographique de l'écrivain. Philippe Lejeune évoque à ce sujet le cinéma de Jean Eustache :

> […] je perçois beaucoup d'affinités entre le travail de Perec et celui de Jean Eustache au cinéma. Même pudeur, même délicatesse, même stratégie elliptique. Même désir de créer l'émotion en essayant des montages qui demandent la collaboration du lecteur ou du spectateur, mais le laisse libre de s'engager ou non. *La Rosière de Pessac* (1968-1979), c'est un peu la même idée que *Lieux*. *Une sale histoire* (1977), un diptyque fiction/réalité. Même écoute de l'histoire de la famille dans *Numéro Zéro* (1971) d'Eustache, et dans le projet de Perec*, L'Arbre, Histoire d'Ester et de ses frères*. Beaucoup de différences aussi, bien sûr. Mais ce qui les rapproche surtout, c'est leur désir d'inventer de nouvelles formes autobiographiques, non par jeu ni pour « expérimenter », mais pour dire ce que les formes convenues ne permettent plus de dire, pour ne pas mourir dans le silence.[132]

C'est visible dans *W ou le souvenir d'enfance*, fondé sur la confrontation de deux séries parallèles, et dans « Penser/Classer », c'est l'écrivain qui considère le montage comme un des gestes fondamentaux de la création :

> méandre au milieu des mots ; je ne pense pas mais je cherche mes mots : dans le tas, il doit bien en avoir un qui va me préciser ce flottement, cette hésitation, cette agitation qui, plus tard, « voudra dire quelque chose ».
>
> C'est aussi , et surtout, affaire de montage, de distorsion, de contorsion, de détours, de miroir,
>
> voire de formule[133]

Perec n'a pas monté ses « je me souviens ». Les recherches de Lejeune prouvent que les 480 phrases du livre se succèdent suivant l'ordre de leur écriture. Mais le montage n'est pas absent de la liste, simplement il est inclus dans les mécanismes de la lecture. On comprend que la réalisation des élèves implique une nouvelle opération, il leur faut notamment trouver quelque chose d'équivalent aux blancs typographiques qui leur donnerait les moyens de res-saisir leurs plans-portraits.

12. – L'invention des séries

Premier essai : les élèves séparent les plans-portraits par de l'amorce bleue mais ils ne sont pas satisfaits du résultat. Les visages et les paroles prononcées supportent très mal la brièveté d'une forme qui tire brusquement chacun du néant avant de l'y renvoyer. La

131 Odin, *op. cit*., 1995.

132 Lejeune, *op. cit*., 1991, p.71.

133 « Penser/classer », texte de 1982 repris dans le recueil *Penser/Classer*, Hachette, Paris, 1985, pp. 173-174.

solution retenue arrive par hasard[134]. En manipulant les rushes, un collégien fait remarquer à ceux qui l'assistent que son portrait gagne en puissance s'il ne le détache pas des plans précédents, à savoir les vues qu'il avait prises au cours d'une récréation pour se familiariser avec le camescope. Les autres s'emparent de la découverte et décident de travailler sur ce que le hasard vient de leur donner : entre les plans-portraits, ils vont insérer les vues qu'ils ont tournées quand ils apprenaient à filmer. Ainsi ce qui était considéré comme un matériau inexploitable, un reliquat d'essais périmés, devient le point de départ de plusieurs séries. Parmi les séries disséminées, celle des plans-portraits va immédiatement se distinguer grâce à une rhétorique marquée.

13. – LES SERIES

Les plans-portraits. Une journée au collège : l'arrivée des cars ; on traverse la cour pour entrer en classe ; le cours de français ; la cantine ; la récréation ; le baby-foot ; le forum ; les pelouses ; le cdi ; le cours de technologie ; l'heure de la sortie ; le départ des cars. Le sport : le basket ; le vtt. Autres activités : le club théâtre ; la sortie cinéma à Compiègne ; le voyage à Porquerolles. Les relations : entre élèves, les amoureux à égalité dans un même plan ; profs-élèves, chacun dans son plan, une surimpression. Les alentours : la route de Macquelines ; les arbres ; quelques voitures passent dans la rue principale ; le ciel ; le mur du roi du Maroc ; l'étang d'Antilly. Le prof de maths : Monsieur Cohen, que certains appellent Michel. Les livres que les élèves ont lus au collège : Joseph Conrad, *Jeunesse*, *Cœur des ténèbres*, *Le nègre du Narcisse* ; Victor Hugo, *Les Misérables* ; Pierre Reverdy, *Plupart du temps* ; Irish Murdoch, *La mer, la mer* ; Paul Fournel, *Les athlètes dans leur tête* ; Jacques Prévert, une poésie apprise en 6e ; Gérard de Nerval, *Sylvie* ; Marcel Aymé, *Les contes du chat perché* ; Georges Perec, *Je me souviens*.

14. – TRIER, ELOIGNER, RAPPROCHER

Trier, éloigner, rapprocher, rejeter, assembler, ralentir, décomposer, couper, coller, hésiter. Recommencer. Cette variété d'opérations qu'on fait en montant, il faut avouer que nous nous trouvons presque totalement démunis si nous voulons la traduire en mots. Pour approcher la réalité du montage, voici un extrait du « Préambule » de *La vie mode d'emploi*, Pérec évoque l'art du puzzle :

> […] la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent : cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces, et en ce sens il y a quelque chose de commun entre l'art du puzzle et l'art du go ; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considéré isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque ; mais à peine a–t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspirée, à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce : l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot *puzzle* – énigme – désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus de raison d'être, mais semble n'en avoir jamais eu, tant elle est devenue

134 Sur l'art d'exploiter les accidents dans la création, voir David Sylvester, *op. cit.,* pp. 14-25 et 57-60.

> évidence : les deux pièces miraculeusement réunies n'en font qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente.[135]

Lorsqu'ils entreprennent le montage, les élèves n'ont pas la moindre idée de l'ensemble et, sans le fil conducteur d'un récit, ils vont devoir chercher une forme qui donne vie à leur vidéo. Pour assurer le passage d'un portrait à un autre, il faut que les plans des séries tiennent à côté des plans-portraits, sinon l'ensemble s'éparpillera et s'exténuera sous nos yeux. Ce problème de tenue est cependant vite réglé. Comme les élèves se sont souciés jusqu'à présent de contrôler leurs portraits, ils reconduisent naturellement ce principe au moment de choisir les plans des séries. A cet idéal de mesure, s'ajoute la neutralité de l'énonciation.

A l'exception d'un fragment prélevé dans la vidéo de Porquerolles, tous les plans retenus ont été tirés caméra sur pied. La tenue du plan exige un cadre stable que les élèves assurent, si besoin est, en déterminant les points d'entrée et de sortie à l'image près. L'absence de tout marquage énonciatif est telle que, dans ce qu'ils gardent, le filmage tend à se faire oublier. A part quelques très gros plans, tout est filmé dans la profondeur à hauteur d'homme. Pas de grand angle ni de longue focale ; des plans rapprochés taille pour les prises à l'intérieur, des plans moyens ou américains pour les vues extérieures ; aucun axe rare, aucun mouvement d'appareil autonome et aucun zoom. Si l'on voit plusieurs personnes dans le même cadre, chacune d'entre elles peut être aisément identifiée, comme c'est le cas, par exemple, dans *L'arrivée du train en gare de La Ciotat*. Cette manière de capter la réalité[136] nous donne l'illusion d'être aux côtés des élèves et contribue à faire du collège un monde de vie possible même pour ceux qui n'en ont jamais fait partie.

Pour comprendre le problème que pose ce parti pris, nous devons regarder comment interagissent coupe et tenue dans *Sans soleil* de Chris. Marker. Le film commence par un plan à contre-jour dans une lumière rasante où l'on voit des enfants marcher en faisant la ronde sur une route en Islande, la voix over nous dit que c'est « l'image du bonheur » mais que le cinéaste n'arrive pas à nous le faire partager. A la fin du film, le plan des enfants revient, monté cette fois tel qu'il a été tourné, c'est-à-dire sans la moindre coupe ; toujours en voix over, on entend le commentaire suivant :

> Et c'est là, que, d'eux-mêmes, sont venus se greffer mes trois enfants d'Islande. J'ai repris le plan dans son intégralité, en rajoutant cette fin un peu floue, ce cadre tremblotant sous la force du vent qui nous giflait sur la falaise, tout ce que j'avais coupé pour « faire propre » et qui disait mieux que le reste ce que je voyais dans cet instant-là, pourquoi je le tenais à bout de bras, à bout de zoom, jusqu'à son dernier 25e seconde...

Marker comprend que le bonheur est lié à la première impression des rushes. Il a coupé « pour faire propre » mais la coupe casse le rythme du plan et nous empêche d'accéder à ce qui en fait la valeur : la tenue va contre la substance même de l'image. En revanche, dans la séquence des femmes de Bissau, il doit couper au photogramme près pour nous rendre sensibles au regard fulgurant qu'il a saisi au tournage :

> C'est sur les marchés de Bissau et du Cap-Vert que j'ai retrouvé l'égalité du regard, et cette suite de figures si proches du rituel de la séduction : je la vois –

135 *La vie mode d'emploi*, coll. « POL », Hachette, Paris 1978, p. 15-16.

136 Dans le filmage du cours de technologie et des récréations, les élèves manifestent sans le savoir une proximité avec un « cinéma du plan » qui intercepte au présent la réalité sans la contrecarrer ; ces plans nous offrent la possibilité d'explorer le monde du collège, ils nous permettent de comprendre l'ordinaire d'une vie de collégien.

> elle m'a vu – elle sait que je la vois – elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi – et pour finir le vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25 de seconde, le temps d'une image.[137]

Si le cinéaste n'avait pas monté la prise au plus juste, à l'instant précis où le « vrai regard » se découvre entre deux masquages, celui-ci ne nous pénétrerait pas. Cette fois la tenue est nécessaire pour révéler, « le temps d'une image », l'acuité du regard de la jeune femme[138].

Voilà le problème, formulé par Andrei Tarkovski : « Le rythme [du film] est fonction du caractère du temps qui passe à l'intérieur des plans. […] C'est ce flux du temps, fixé dans le plan, que le réalisateur doit saisir à l'intérieur des morceaux posés devant lui sur la table de montage. »[139] Le montage n'est pas une simple opération où l'on raccorde des plans, c'est le moment où il faut trouver le rythme du film, qui fait ressortir l'essentiel de ce que contiennent les rushes. Tout erreur sur le rythme d'un plan porte atteinte au rythme de l'ensemble et contrarie notre compréhension. A ce niveau, la tenue du plan mais aussi la neutralité de l'énonciation, n'ont pas de valeur absolue.

Ce sont là des vérités premières que les élèves ignorent car ils se fondent sur la qualité professionnelle des productions qu'ils ont l'habitude de voir à la télévision. Toutes les faiblesses techniques, qu'ils estiment préjudiciables à leur entreprise, sont donc éliminées. En se donnant des règles rigides, ils se privent d'emblée d'une partie du matériau filmé. Ce qu'ils gardent n'est pas médiocre mais il faut en payer le prix : beaucoup de perte - sur douze heures de rushes, seulement une dizaine de minutes d'utilisée - et le montage va durer plusieurs mois.

15. – La forme

C'est la définition du montage à distance, telle que l'a formulée Artavadz Pelechian, qui nous fait le mieux comprendre l'opération fondamentale que les élèves viennent d'accomplir :

> Un plan [-portrait], apparaissant en un point précis, ne délivrera sa pleine conséquence sémantique qu'après un certain laps de temps, au bout duquel il s'établira dans la conscience du spectateur une démarche associative non seulement en liaison avec les éléments qui se répètent, mais également avec ceux qui les entourent.[140]

Association d'un plan-portrait avec les plans de séries qui l'entourent, association des plans-portraits entre eux : en offrant au spectateur la possibilité de produire mentalement cette double relation, la vidéo représente symboliquement une communauté qui vient à l'intérieur de la collectivité.

---

137 Le commentaire de *Sans Soleil* a été intégralement publié dans la revue *Trafic* n°6, P.O.L Éditeur, Paris, prin-temps 1993, pp. 79-97.

138 Pour cadrer en gros plan le visage d'une femme assise, le cinéaste s'est placé à sa hauteur. La position basse lui permet de jouer avec les passantes du marché qui s'interposent entre la jeune vendeuse et la caméra. Après un masquage, il laisse quelques photogrammes du visage découvert, ensuite il coupe et raccorde cut avec le plan suivant qui commence par un autre masquage. D'où l'effet de volets qui s'entrouvrent sur le visage de la jeune femme assise, le temps d'un bref regard.

139 Andrei Tarkovski, *Le temps scellé*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1989, p. 111.

140 Artavadz Pelechian, « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », article publié dans *Trafic* n°2, P.O.L Éditeur, Paris, printemps 1992, pp. 90-105.

En dehors des portraits, la réalisation montre uniquement la collectivité du collège. Chacun peut y apparaître au milieu des autres, incidemment au détour d'un plan. Les portraits, qui arrivent espacés, suspendent momentanément cette représentation[141]. Ce sont des images-symboles dont on ne peut comprendre la signification qu'à partir du moment où elles apparaissent les unes avec les autres. En dispersant leurs portraits dans les séries, les élèves ont repris sans le savoir un geste symbolique de l'antiquité grecque, celui que faisaient les amis au moment de se séparer lorsqu'ils se partageaient les morceaux d'une poterie cassée, et dont l'assemblage deviendrait plus tard un signe de reconnaissance. Dans les plans-portraits, les élèves s'exposent comme singuliers à l'écart de la collectivité ; en même temps, ces plans séparés les uns des autres, qui font sens seulement les uns avec les autres, sont les signes d'un être-en-commun, d'une communauté interrompue et sans arrêt à venir dont la vidéo se fait l'écho. Le montage à distance fait surgir un « être singulier pluriel » qui est au centre de l'acte filmique.

16. – Pousser plus loin

Les élèves montent sans plan de montage mais, dès les premiers essais, se créent des noyaux qui les incitent à compléter des séries. Le plan de la sortie du collège, fait par hasard, suscite celui de l'arrivée des cars, qui donne à son tour l'idée de filmer le départ d'un autobus, etc. Cette façon d'ajouter, fondée sur une scénarisation, amène la réalisation de pseudo-événements.

La scénarisation est avant tout verbale, elle s'effectue au moment où les élèves choisissent les rushes et considèrent, sur le mode conditionnel, tout ce qu'ils pourraient réaliser à partir de ce qu'ils retiennent. C'est dans ce contexte de discussion qu'on développe les séries à partir des scénarios de vie quotidienne. Cette manière de reconstruire la réalité exige parfois qu'un moment ordinaire soit expressément « aménagé pour qu'une caméra puisse l'enregistrer »[142]. Un cours de français, une queue à la cantine, une séance de lecture au cdi, ont été ainsi reconstitués. Mais les élèves vont pousser encore plus loin cette fabrication de pseudo-événements lorsqu'ils vont passer d'un « cinéma du plan », fondé sur une captation de la réalité, à un « cinéma de l'image », qui s'appuie sur une mise en scène chargée a priori de symboliser certains aspects de la vie du collège. Prenons l'histoire de M. Cohen, bien connu pour ses qualités sportives, sa participation à des compétitions de voile et son origine marseillaise. Ce professeur de mathématiques très aimé vient d'obtenir sa mutation ; l'année prochaine, il sera de retour à Marseille et pourra s'adonner à son sport favori. Son histoire croise celle des élèves qui s'apprêtent à quitter le collège. Il a donc droit à un traitement particulier. Il a été filmé à l'étang d'Antilly. On le voit jouer avec un petit bateau de papier au bord de l'eau et lire à plusieurs reprises une histoire de marins écrite par Joseph Conrad. La mise en scène imaginée pour filmer M. Cohen exprime son amour de la mer et des voiliers. Pour les élèves du collège Marcel Pagnol, les plans de M. Cohen ne permettent pas seulement de

141 Le montage cut des plans-portraits semble répondre au principe, formulé par Alain Bergala, qui veut qu'on doit rendre visible le raccord entre deux événements radicalement hétérogènes. Il serait d'ailleurs très difficile de les monter autrement, tant leur rythme se différencie du rythme des autres plans : les élèves y apparaissent sur un fond de nature intemporelle ; le statisme de la pose, la durée nécessaire pour dire son « je me souviens » en font des stases qui suspendent le flux temporel des séries. A ce sujet, la séquence du basket, où les portraits des joueurs arrivent juste avant ou juste après qu'on les ait vus évoluer dans la cour, est exemplaire. Sur le principe du montage obligatoire ou « faux raccord nécessaire », voir A. Bergala, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, coll. « Long Métrage », n° 11, Éditions Yellow Now, Crisnée, Belgique, 1990, pp. 49-50 ; *Nul mieux que Godard*, Cahiers du cinéma, Paris, 1999, pp. 90-94.

142 Sorlin, *op. cit.*, p. 84.

l'identifier, ce sont aussi des signes qui revoient à ses qualités de marin. Il en va de même pour le couple d'amoureux, qu'on peut facilement reconnaître, mais qui a été filmé avant tout pour produire une image de collégiens amoureux. Dans les deux cas, l'intention a été formulée, le contenu de l'image décidé avant le tournage. La réalisation bifurque vers une reprise en mains. Avec les rushes, les élèves pensent tenir quelque chose de la réalité du collège, alors ils poussent plus en avant pour rendre cet ordinaire plus proche et plus complet, au risque de s'en éloigner ou de casser la forme de leur vidéo.

Le montage dure plusieurs mois. Les élèves ont quitté le collège pour le lycée. Selon leur disponibilité, ils reviennent à Betz pour monter, tourner des petites séquences ou découvrir l'état des travaux. Du temps est passé. Autant de rushes accumulés, autant de sons, d'images où sont déposés des souvenirs, où il faut maintenant dégager quelque chose de banal, l'arracher à son insignifiance, le retrouver « miraculeusement », comme dit Perec, et le verser dans la vidéo. Les élèves s'en tiennent toujours à leurs choix. En l'absence des réalisateurs, le montage est parfois assuré par des quatrièmes du cours vidéo[143], un professeur d'anglais et moi-même. Malgré la diversité des monteurs, le cahier des charges mis au point les mois précédents est respecté car la forme de la vidéo, son rythme, sont fermement établis et n'acceptent que les variations qui épousent leur mouvement. Les élèves à l'origine de la réalisation approuvent sans problème le résultat final.

17. – Les appuis

« Nous parlons fatalement avec les mots des autres. Nous privilégions dans nos lectures ce qui nous aide à donner forme à notre vie. L'écriture est une double digestion, de nos lectures et de notre expérience, avec comme première étape, la citation »[144]. Les élèves n'échappent pas à la règle énoncée par Lejeune et s'appuient sur certains films de Jean-Luc Godard. Bien qu'ils n'en aient vu que des fragments ou des restes, ils vont cependant passer par son œuvre pour réaliser leur vidéo. Une carte postale d'*Alphaville* qui décore un coin du local donne à un garçon l'idée de filmer son amie comme Anna Karina. Heureux du résultat, il l'insère entre le plan de l'étang et celui du ciel. Par ses tons verts, ses effets de transparence, le plan de la fille derrière la vitre prolonge la vue de l'étang entouré d'arbres, le regard de la collégienne dirigé vers le haut semble appeler le plan suivant, le bleu intense et froid du ciel au-dessus de la cour. Sur une étagère à moitié vide du studio, il y a des cassettes enregistrées et d'anciennes revues de cinéma. Probablement parce qu'on ne savait pas quoi en faire, cette documentation a rejoint tout ce que l'intendance du collège estime être du matériel audiovisuel et qu'on remise dans cet endroit. Les élèves appellent la cassette de *Nouvelle Vague* « la cassette blanche » à cause de la jaquette et s'y reportent régulièrement. Ils disent : « T'as qu'à regarder comment on fait dans la cassette blanche ». Personne ne s'intéresse au film en entier, la cassette est un manuel qu'on consulte pour résoudre un problème. En se servant de la

143 L'année qui suit le tournage de *Je me souviens du collège Marcel Pagnol*, le cours de technologie 4ème est conçu pour fonctionner en ateliers, l'un d'entre eux étant dédié à la réalisation vidéo. L'expérience durera trois ans. Pendant cette période, tous les élèves de 4ème seront initiés à la pratique de la vidéo dans le cadre des cours obligatoires. Cette mesure, qui a fait sortir la vidéo des ateliers de pratiques artistiques, prouve qu'on peut enseigner cette activité à des collégiens comme on leur enseigne la musique ou les arts plastiques. Ce n'est cependant pas une initiative originale, il existe d'autres établissements où la pratique de la vidéo est intégrée à la formation générale des élèves. Voir par exemple le travail remarquable – et jamais reconnu officiellement par les autorités académiques - réalisé par MM. Philippe Richard et Hughes Sadowski au collège W.H. Classens à Ailly sur Noye (80250) ; au collège d'Aramont à Verberie (60410) par MM. Michel Leroy et Michel Van Hoecke.

144 Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie*, coll. « La couleur de la vie », Le Seuil, Paris, 1998, p.114.

touche avance rapide, les élèves tombent sur la phrase « On dira, c'était le temps où… », le carton « the long goodbye » à valeur de plan et le violoncelle solo de Paul Hindemith. Comme ça leur convient, ils le versent dans la vidéo. Quand ils ne sont pas occupés aux magnétoscopes, les élèves discutent entre eux et piochent parfois dans la pile des revues qui traînent sur l'étagère, ils les feuillètent sans les lire et regardent les images. Un numéro spécial « Godard » retient l'attention, sa couverture hideuse fait rire, surtout il y a plus de photos que dans les autres magazines et Godard – mais, pour les élèves, c'est annexe – c'est celui qui a réalisé *Nouvelle Vague*. Les photos de *Passion* et d'*Une femme mariée* vont régler le problème des amoureux. Dans une salle de classe inoccupée, les élèves disposent le couple comme sur les images. Une fois refait un très gros plan de visages fragmentés, le garçon et la fille se placent comme Jerzy et Isabelle dans *Passion*, lui en retrait par rapport à elle qui se met de profil au premier plan, puis ils imaginent le geste de la caresse.

Pour comprendre ce que les élèves font avec les films de Jean-Luc Godard, il faut d'abord regarder leurs agendas à la fin du premier trimestre. Ils ont déjà doublé d'épaisseur et pèsent d'autant plus lourd qu'ils débordent d'initiatives. Ils contiennent des petits mots signés ; des photomatons enluminés au tipex ; des photos découpées dans des magazines ; dans l'un, Armand a fait un dessin ; dans l'autre, une fleur de mouron sèche entre les pages ; etc. Au quotidien, chaque agenda est farci de petits riens attachés à la vie de son propriétaire. La vidéo se remplit suivant le même processus. Un peu de *Nouvelle Vague*, les photos de *Passion*, d'*Une femme mariée*, celle d'Anna Karina : il y a des « trucs bien » chez Godard, ils sont donc directement collés dans la vidéo qui, comme un agenda, se transforme en herbier[145].

Mais la cueillette constitue également un acte fondateur de première importance. Si les élèves prélèvent dans les films, utilisent la musique du groupe The Lilac Time ou prennent quelques images d'une bande dessinée réalisée par l'un d'entre eux, c'est qu'ils s'accordent pour reconnaître à ces choses une valeur hors du commun. Ils en parlent en disant que « c'est puissant », que « c'est bien ». Citer consiste donc à détourner cette force bénéfique à son profit. Les collégiens agissent comme les enfants qui reproduisent un beau dessin sur papier calque avec le sentiment de gagner en puissance créatrice. Leur geste se confirme lorsque ce matériau de seconde main leur permet de venir à bout des difficultés. Comme le bricoleur confronté à une tâche utilise les moyens à sa portée pour l'accomplir, les collégiens com-binent ce qu'ils copient chez les autres pour pouvoir réaliser leur propre vidéo[146].

Premier plan de *Je me souviens du collège Marcel Pagnol* : le visage au sourire de Perec, en voix over on entend une collégienne : « Georges Perec voulait écrire tout ce qu'un homme d'aujourd'hui peut écrire, ce vidéogramme est dédié à sa mémoire. » Perec donateur : il a donné le sujet de la vidéo et l'agir. Contre-don : la dédicace. Et Jean-Luc Godard ? Son nom n'est pas mentionné, cet appui reste secret[147].

---

145 Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, coll. « Poétique », Le Seuil, Paris, 1998, pp. 367-385.

146 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Librairie Plon, Paris, 1962, rééd. coll. « Agora », Pocket, n°2, chapitre premier, « La science du concret ».

147 Je suis ici la contribution essentielle de Francis Ramirez et Christian Rollot qui renouvellent les problèmes de l'adaptation à partir des concepts anthropologiques, mana et système du don, analysés par Marcel Mauss. Dans « Le larcin magique », *Cahiers de la Cinémathèque*, n°11, Cinémathèque Française, Paris, printemps 1997, pp. 73-83, ils montrent « comment la problématique de l'adaptation prend sa place dans l'une des questions fonda-trices de l'anthropologie générale, celle de l'échange de biens et de valeurs, celle de la transmission de richesses et des obligations qui en découlent ; mais aussi […] comment ce travail de passage est, comme la plupart des opérations impliquées dans une mutation, immergé, totalement ou partiellement, dans un contexte magique. » Je remercie Francis Ramirez de m'avoir encourager dans cette recherche.

Ce qui s'est passé avec *Je me souviens du collège Marcel Pagnol* peut se déchiffrer ainsi : les élèves ont réalisé leur vidéo à un tournant de leur scolarité[148], cet acte leur a permis de fabriquer un espace autobiographique intermédiaire, une aire de jeu qui les a aidés à passer d'un établissement à l'autre. Ce que le passage du collège au lycée pouvait comporter d'étranger, de périlleux peut-être pour chacun d'entre eux, est pris en charge par l'acte filmique. On peut le vérifier à différents niveaux : dans le processus de réalisation et à l'intérieur de la vidéo achevée.

Aucun des plans-portraits n'a été tiré au collège. Même lorsque les élèves partaient en tournage pendant le temps scolaire, ils sortaient de l'établissement. Pourtant personne, si l'on considère le témoignage de Ludovic, n'a éprouvé cette sortie comme une plongée dans un infini dehors. Tourner à l'extérieur, c'était entrer dans un mouvement qui faisait pénétrer le dehors à l'intérieur d'une action attachée au collège, où les notions du « dehors » et du « dedans » n'étaient plus pertinentes car elles s'étaient transmuées en un espace-temps qu'on ne pouvait plus localiser. L'habitude prise de sécher les cours pour filmer, qui finit par devenir institutionnelle dès lors que les enseignants l'acceptaient, montre bien la place liminale que les élèves occupaient alors. On comprend dans ces conditions l'indétermination spatio-temporelle des plans-portraits ; associée à l'évocation d'un souvenir, elle nous incite à imaginer comme passé le moment de l'énonciation et fait de ces plans une figure de ce que sera le présent dans l'avenir, une fois devenu passé.

Cette zone autonome par laquelle ont transité les vidéastes est inscrite dans la réalisation. Elle se manifeste lorsque les collégiens sont très présents à l'image ou au son et semblent en même temps sur le point de disparaître à nos yeux. Ces figures de la disparition[149], qui reviennent de façon récurrentes, sont suffisamment nombreuses pour être remarquées. En voici quelques-unes : visages masqués par des livres ou un journal, visages fragmentés en très gros plan ou brouillés par une surimpression ; corps masqués par un élève qui obstrue complètement le champ ; élèves à vélos suivis de dos en travelling avant[150] ; élèves filmés à contre-jour dans le forum ; élèves dont on ne voit que les mains dans le cours de technologie, dont on n'entend que la voix lorsqu'ils jouent au baby-foot ; etc. A ces figures s'ajoutent les nombreux plans vides qui valent par l'absence des élèves, élèves perdus de vue que la vidéo fait revenir un ou deux plans plus loin, et qui semblent filmés pour montrer ce que le monde devient lorsque nous l'avons quitté.

L'acte filmique a libéré les élèves de l'immédiat par la possibilité qu'il apportait de se mettre en marge des rythmes scolaires ; c'est grâce à lui que la séparation avec le collège a pu être maîtrisée au moment où les liens devaient se distendre ; que l'entrée au lycée a pu s'effectuer, sans rupture gênante, dans l'appel d'une communauté qui ne fusionne pas mais s'expose et se fait entendre dans l'espacement des singularités. Ces élèves qui sont maintenant en âge de se marier et de fonder une famille, il faut les sortir encore une fois de l'anonymat.

148 Philippe Lejeune, « Le tournant d'une vie » dans *Les brouillons de soi*, pp. 103-121.

149 Dans le prolongement de *La Disparition*, Georges Perec manifeste l'intention de réaliser un film d'aventures, « bourré de personnages et d'actions, racontant une intrigue nourrie de péripéties de toute sortes », sans jamais montrer distinctement un visage et sans que le spectateur ait conscience de cette règle contraignante. La note d'intention est publiée dans la revue *Vertigo*, n° 11/12, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1994, pp. 61-66, sous le titre « Signe particulier : NÉANT ».

150 Ce plan est tourné caméra sur pied, installée dans le coffre d'une voiture qui suit les cyclistes en marche arrière, le capot relevé pour permettre à un élève de les cadrer à l'œilleton. Afin que le cadre ne change pas, chacun doit rouler à la même vitesse et il faut maintenir le même intervalle physique entre les cyclistes et la caméra. Compte tenu de cette complexité, on comprend qu'il faut avoir envie de ce plan pour le tourner.

Vanessa Babouche, Michael Bellouin, Aurélien Bogucki, Yohan Bourrin, Frédéric Canale, Bernard Caplet, Ludovic Champainne, Arnaud Chevreau, Caroline Cotta, Laetitia Delahaye, Isabelle Delorme, Thibault Delot, Laurent Delval, Sandrine Deriaux, Patrick Evard, Malorie Grégoire, Kamel Hakimi, Béatrice Hanotel, Sébastien Hubert, Stéphane Leclerc, Cédric Lefetz, Audrey Le Gouedec, Candice Lemeur, Cyril Lewko, Jean-François Maindron, Marlène Mangin, Frédéric Meyer, Myriam Moingt, Edgar Pereira, Frédéric Perez, Arnaud Petit, Patricia Ponsar, Laurent Rabelle, Francis Ratta, Valérie Ratta, Willy Renard, Mickael Sortelle, Olivier Temam, Axel Terrien, Vanessa Wendling[151].

151 J'oubliai de dire que les élèves n'ont jamais pu voir leur vidéo ensemble. L'ouvrage terminé, ils ont eu le projet d'organiser une vidéo projection au collège, un vendredi en fin d'après-midi, d'apporter selon la coutume des gâteaux faits maison, d'inviter les autres élèves et leurs familles. Ils se sont heurtés à un refus sans appel de la part du Principal : ils ne faisaient plus partie de l'établissement. « Allez tenter votre chance à la MJC de Crépy en Valois, leur dit-il, maintenant que vous êtes au lycée là-bas, peut-être qu'ils vous permettront d'organiser quelque chose ». Cette demande n'avait pourtant rien d'exceptionnelle dans le contexte local car le collège, partenaire du Foyer rural, avait déjà servi de cadre à plusieurs soirées festives ouvertes aux habitants du canton. Cette année-là, leur production fut régulièrement montrée dans des festivals de vidéo scolaire, elle fut remarquée au point de faire l'objet d'un article dans le journal *Le Parisien* qui fit la fierté du Chef d'établissement. Le collège Marcel Pagnol acquit ainsi la réputation d'être un lieu de création, on le citait en exemple au rectorat d'Amiens, et les visiteurs regardaient le studio avec envie. Lorsqu'un nouveau Principal fut nommé, il en fit moins pour la pratique de la vidéo que son prédécesseur mais continua d'entretenir l'idée qu'on produisait des vidéos scolaires au collège de Betz, même lorsqu'il décida d'arrêter définitivement cette activité. Peu à peu j'ai perdu le contact avec les élèves mais auparavant j'ai dupliqué la vidéo pour ceux qui en voulaient une copie, j'ai dû envoyer beaucoup de cassettes. Il en existe toujours un exemplaire au cdi de l'établissement, route de Macquelines, 60620 Betz.

BIBLIOGRAPHIE

Aumont J., *A quoi pensent les films*, Nouvelles Éditions Séguier, Paris, 1996
Aumont J., *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L. Éditeur, Paris, 1999.
Aumont J., Marie M., *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Paris, 2001.
Bataille G., *Manet*, 1955, rééd. Éditions d'Art Albert Skira, coll. « L'art en texte », Genève, 1994.
Barthes R., *Roland Barthes*, coll. « Ecrivains de toujours », Le Seuil, Paris, 1975.
Bellos D., *Georges Perec une vie dans les mots*, Éditions du Seuil, Paris, 1994.
Bergala A., *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, Éditions Yellow Now, Crisnée, Belgique, 1990
Bergala A., *Nul mieux que Godard*, Cahiers du cinéma, Paris, 1999.
Bourdieu P., *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, collection « Le sens commun », Éditions de Minuit, Paris, 1965.
Bourdieu P., *Méditations pascaliennes*, coll. « Liber », Le Seuil, Paris, 1997.
Brainard Joe, *I Remember*, Actes Sud, 1997.
Bresson B., *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975.
Cauquelin A., *L'art du lieu commun*, coll. « La couleur des idées », Le Seuil, Paris, 1999.
Coyaud M., *Fourmis sans ombre. Le livre du haïku*, Phébus, Paris, 1978
Cheng F., *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Le Seuil, Paris, 1979, rééd. coll. « Points », 1991.
De Certeau M., *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, 1980.
Deleuze G., *Foucault*, coll. « Critique », Éditions de Minuit, Paris, 1986.
Dreyfus H.et Rabinov P., *Michel Foucault, un parcours philosophique*, 1983, Gallimard.
Duperey A., *Le voile noir*, Le Seuil, Paris, 1992.
Foucault M., *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.
Foucault M., *Histoire de la sexualité t.3, Le souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984.
Foucault M., *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, coll. « Hautes études », Gallimard/Seuil, Paris, 2001.
Garat Anne-Marie, *Photos de familles*, collection « Fiction & Cie », Le Seuil, Paris, 1994.
Hartje H., Magné B., Neefs J., *La Vie mode d'emploi : cahier des charges*, coll. « Manuscrits », CNRS/Zulma, Paris, 1993.
Herrigel E., *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, 1953, réédité chez Dervy-Livres, Paris, 1970
Jullien F., *Procès ou création*, coll. « Des travaux », Le Seuil, Paris, 1989.
Jullien F., *Eloge de la fadeur. A partir de la pensée et de l'esthétique chinoise*, Éditions Philippe Picquier, Paris, 1991.
Juiller L., *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et de l'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997.
von Kleist H, *Sur le théâtre de marionnettes*, 1810, Éditions Mille et une nuits, septembre 1993.
Lejeune P, *Pour l'autobiographie*, coll. « La couleur de la vie », Le Seuil, Paris, 1998.
Lejeune P.*es brouillons de soi*, coll. « Poétique », Le Seuil, Paris, 1998.
Lejeune P., *La Mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, POL Éditeur, Paris, 1991.
Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Librairie Plon, Paris, 1962.

Leiris M., « Ce que m'ont dit les peintures de Bacon » dans *Francis Bacon ou la vérité criante*, Editions Fata Morgana, Montpellier, 1974.
Meschonnic H., *Critique du rythme, Anthropologie historique de langage*, Verdier, Paris, 1982
Meschonnic H., *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, Paris, 1995.
Michaux H., *Passages*, Gallimard, Paris, 1963, rééd. coll. « L'Imaginaire ».
Michaux H., *Epreuves, exorcismes*, Gallimard, Paris, 1945, rééd. « Poésie/Gallimard ».
Michaux H., *Les Ravagés*, Fata Morgana, Montpellier, 1976.
Nancy J.L, *La communauté désœuvrée*, coll. « Détroits », Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1990
Nancy J.L, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris, 1996
Pelechian A., « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », article publié dans
Pérec G., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.
Pérec G., *La vie mode d'emploi*, coll. « POL », Hachette, Paris 1978.
Perec G., *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974.
Perec G., *Penser/Classer*, Hachette, Paris, 1985.
Perec G., *L'infra-ordinaire*, coll. « La librairie du XX^{e} siècle », Le Seuil, Paris, 1989.
Pérec G., *Je suis né*, coll. « La librairie du XX^{e} siècle, Le Seuil, 1990.
Pérec G., « Signe particulier : NÉANT » in *Vertigo*, n° 11/12, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1994.
Ramirez F. et Rollot C., « Le larcin magique », *Cahiers de la Cinémathèque*, n°11, Cinémathèque Française, Paris, printemps 1997
Roubaud J., « La contrainte créatrice », article paru dans le journal *Le Monde* daté du 12 mars 1982.
Roche D. *Ellipse et laps*, coll. « Photo-Cinéma », Maeght Éditeur, Paris, 1991.
Rousset J., « Les réalités formelles de l'œuvre », dans *Chemins actuels de la critique*, sous la direction de Georges Poulet, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1968
Sansot P., *Du bon usage de la lenteur*, Paris, 1998.
Schaeffer J.M, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, coll. « Poétique », Le Seuil, Paris, 1987.
Sorlin P., *Les fils de Nadar*, Editions Nathan, Paris, 1997
Sylvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1996
Odin R., « Le film de famille dans l'institution familiale », *Le film de famille, usage privé, usage public,* Klincksieck, 1994.
Odin R., *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000..
Tarkovski A., *Le temps scellé*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1989.
Villain D., *Le montage au cinéma*, coll. « Essais », Editions Cahiers du cinéma, Paris, 1991
Trafic n°6, P.O.L Éditeur, Paris, prin-temps 1993.
Trafic n°2, P.O.L Éditeur, Paris, printemps 1992.

Michèle GELLEREAU (Université Lille 3-GERICO)
et Roselyne ABRAMOVICI (Formatrice en audiovisuel).

Approche d'une esthétique de l'image chez de jeunes réalisateurs de vidéo amateur du Nord de la France

Sur le terrain des pratiques de l'audiovisuel amateur, nous avons enquêté sur quelques expériences d'adolescents en milieu scolaire et non scolaire. Nous souhaitions identifier le rapport de la construction du jugement esthétique à l'émotion, à leur identité et aux problèmes sociaux en nous intéressant à plusieurs groupes d'adolescents de la région du Nord de la France, à partir de leurs démarches et de leurs créations audiovisuelles. Nous avions retenu trois lieux d'observation dans la région du Nord. Deux de ces lieux entrent dans le cadre de formations audiovisuelles intégrées au monde scolaire, dans lesquelles le récit de vie, la peinture du monde qui entoure l'école sont des axes privilégiés de la création. Il n'y a pas d'évaluation scolairement sanctionnante de ces productions. La référence au " beau " académique est donc tempérée par une liberté de création. L'accompagnement est réalisé par un enseignant et ponctuellement par un intervenant extérieur (réalisateur audiovisuel). Il s'agit des ateliers de production artistique d'un collège d'une petite commune « minière » du Pas-de-Calais, et d'un collège de la région de Lille-Roubaix-Tourcoing . La troisième enquête porte sur une initiative tout à fait originale d'un groupe de jeunes de Roubaix (dont le principal acteur a été formé à l'audiovisuel au lycée): à partir d'une chanson d'un groupe de rap français (IAM), quelques uns d'entre eux ont produit un film amateur et entament des démarches de reconnaissance dans le milieu professionnel. Nous avons observé le travail des jeunes adolescents dans l'élaboration de leurs documents audiovisuels, puis mené des entretiens avec eux, analysé les rushes et ensuite les produits finis, pour travailler sur le processus de création.

Nous proposons dans un premier temps un rapide état des lieux permettant de comprendre le contexte de production et la nature des réalisations, puis des pistes d'analyse du processus de création et de production.

Etat des lieux

PREMIERE ENQUETE

Collège Paul Eluard (PE)[152]- Vermelles- Pas-de-Calais

Contexte de production:
Atelier de Pratiques Artistiques Images et Sons - Année scolaire 1998-1999.
Cet atelier concerne 10 élèves volontaires des classes de 4ème. Le travail de l'atelier est animé et suivi chaque semaine par les 2 professeurs d'Arts plastiques du collège ainsi que par une réalisatrice, intervenant toutes les 2 ou 3 séances. L'atelier se déroule sur 3 heures, chaque mardi après-midi, de 15 à 18 heures, après une journée de cours (4 heures en matinée + 1), visant à développer une certaine culture artistique ainsi que la créativité des élèves. Les grands axes s'expriment sous la forme d'un ou plusieurs thèmes et devront servir de repères communs, de liens pour le groupe au cours de l'année. Le matériel utilisé par les élèves, pour le travail qui nous intéresse, est un ensemble d'appareils " grand public " (camescopes 8 mm ou Hi8, banc-titre, petite table d'effets Panasonic, appareils photographiques 24/36 et Polaroïd).

Intitulé du projet : LE TEMPS ET L'IMAGE.

Objectifs :
Découverte de différentes notions du temps à partir de l'image fixe et l'image vidéo par l'expérimentation des techniques de prises de vues et l'exploration de certain effets de création. Travail sur l'idée d'accélération, de dilatation, d'étirement du temps.

Références artistiques :
les élèves ont visionné plusieurs films :
" Juste le Temps " de Robert Cahen
" Muybridge Revisited " de George Snow
" 30 second spots = PARIS " de Joan Logue
" Do-Or " de Maîkoto Saïtoh
" La jetée " de Chris Marker

Déroulement de l'atelier:
Au début de chaque atelier, un temps permet de renouer avec la séance précédente sous forme de mise au point. Les élèves, à ce moment de l'atelier, sont presque toujours hors d'eux-mêmes, dans un état de grande tension. Ce sont eux qui amènent les idées et les situations que les enseignants reçoivent souvent comme des demandes anarchiques. Les pistes de travail ouvertes sont souvent abandonnées à la séance suivante. Ce qui crée des tensions très audibles dans la bande son. Les projets sont réalisés en petits groupes, selon les affinités du moment. Les tournages se font dans l'environnement du collège, qu'ils soient en intérieur ou en extérieur.

Caractères du contexte
La situation est vécue comme extra-scolaire (bien que située dans ce cadre) pour différentes raisons : les élèves vivent le temps de l'atelier comme autre, du fait de leur libre présence. Cet état de fait (avoir choisi d'être là) est extrêmement important. Il modifie la manière d'investir le lieu et la motivation (contestation

[152] Nous emploierons l'abréviation « PE » pour désigner ce collège.

largement restituée par la bande son lorsque l'enseignant donne des directives qui rappellent trop le contexte - scolaire malgré tout - dans lequel ils sont). Les élèves réagissent en exprimant leur point de vue sur le cadre particulier de l'atelier et la place de chacun. La motivation, du moins au début, n'est que très peu liée à l'idée de création. Le premier élément de motivation est basé essentiellement sur l'envie d'être ensemble. La mise en place d'un tel atelier suppose donc une volonté commune aux équipes administrative et pédagogique de reconnaître l'établissement , non seulement comme lieu d'enseignement, mais comme lieu de vie, et de rechercher une didactique du sensible.

Productions

Les productions données à voir en fin d'année scolaire se présentent sous la forme de 2 séries de petits vidéogrammes muets. Les 2 séries portent le même titre ("Les souvenirs font naîtrent les pensées") et s'ouvrent par le même générique. Ces suites répétées comme un exercice, sont créées à partir d'un certain nombre d'images fixes et de saynètes traitées depuis une table d'effets vidéo très simple. Il n'y a nulle part la trace d'un souci d'identification, de personnalisation. Le générique comporte un titre avec une liste de noms qui défile et se fond dans l'image. Il n'y a pas vraiment d'auteur, pas de copyright. Le travail de montage y est sommaire. Toutefois, on distingue dans certains vidéogrammes une discrète trame narrative. Dans d'autres, au contraire, la succession des plans paraît davantage tenir d'une démarche aléatoire. Les effets simples et répétitifs, sont aussi liés au matériel très simple dont disposent les élèves (volets, fondus, caches, superpositions, pixellisations, colorisations, etc.).

DEUXIEME ENQUETE

Collège Emile Zola – Wattrelos- Agglomération de Lille- Roubaix- Tourcoing

Contexte de production :

Atelier de Pratiques Artistiques (images et sons) au Collège Emile Zola (EZ)[153] (Nord).

Année scolaire 1998-1999.

L'atelier concerne une douzaine d'élèves volontaires des classes de 4ème et 3ème. L'établissement a une politique d'ouverture confirmée vers les nouvelles technologies depuis plusieurs années, lui permettant de bénéficier maintenant d'un parc de matériel " grand public " et semi- professionnel relativement performant, très cohérent et accessible à tous. Les locaux remarquablement équipés, sont vastes (2 grandes salles munies de postes de visionnement, bancs de montage, ordinateurs, tables de travail. Une régie. Un plateau de tournage de 50 m2). L'atelier se déroule le vendredi après-midi, après les cours, de 15 h.30 à 18 h.30. La prise en charge et l'encadrement de l'atelier sont assurés par un ensemble d'adultes relativement nombreux : 3 enseignants d'origines diverses (biologie, E.P.S., Arts Plastiques), 1 Emploi Jeune et, toutes les 2 ou 3 semaines, la participation d'un intervenant extérieur. Les grands axes de la démarche d'un atelier de pratique artistique sont déterminés d'une année sur l'autre et validés officiellement. Le but étant de permettre aux adolescents de développer leur créativité et de s'ouvrir à une certaine culture artistique.

153 Nous emploierons l'abréviation « EZ » pour désigner ce collège.

Intitulé du projet :
RENCONTRE DES MOUVEMENTS DE CAMERA AVEC LA MATIERE

Objectifs :
Faire découvrir aux élèves de nouvelles perceptions du mouvement de leur corps par le biais d'une caméra. Travailler sur les rapports du corps au temps et à l'espace. Rendre perceptible la notion de matière à l'image. Intégrer toutes les fonctions de la caméra comme autant d'outils de modification dela perception des objets, de l'espace et du temps.

Références artistiques :
" La Piscine " de Bill Viola
" La baguette " de V. Anding
" Cartes Postales " de Robert Cahen
" Der Lauf der Dinge " de Flischi et Weiss.

Déroulement de l'atelier
Les petits groupes de travail sont souvent des clans très fermés qui ne s'ouvrent que rarement pour accueillir un élément solitaire, le temps d'une séance. Les équipes sont rarement mixtes. Les pistes de travail choisies par les élèves sont éclectiques mais évoluent au fur et à mesure de l'année, en fonction d'éléments aussi divers que l'état émotionnel des élèves, l'espace, les matériaux disponibles et l'approche du thème par les documents proposés en visionnement par les enseignants. L'encadrement important, l'espace, permettent facilement la mise en chantier et le suivi de plusieurs projets au cours d'une séance.

Les productions
Les productions finales (il y en a quatre) sont assez complètes. La bande son est constituée de musique ou de bruitages. Le langage parlé est absent, alors qu'on le trouve écrit sous forme de graffiti. Les effets utilisés sont très classiques (animation, stromboscopie). Le montage est parfois un peu hasardeux. Il y a un certain humour et une vivacité dans le rythme. Ce sont des productions intéressantes, qui correspondent bien à la maturité relative des collégiens.

Caractères du contexte
Le parc de matériel permet aux groupes d'élèves de travailler sur des projets variés et dans de bonnes conditions techniques. Il y régne un climat de liberté, mais le rappel des régles de "bonne conduite"et des responsabilités de chacun fait partie du rituel d'ouverture de chaque séance de travail

TROISIEME ENQUETE
Contexte de production
F. est en classe de 1ère S au lycée Emile Zola quand il met en route son projet de réalisation. Il a commencé son approche de l'audiovisuel en seconde dans le cadre des options "facultatives" . Le programme de cette première année est surtout basée sur l'expérimentation des techniques et des différents outils. F. est séduit par l'album intitulé "Où je vis" du groupe "I AM". Une chanson surtout l'accroche. Il décide d'en faire un clip. Il écrit un scénario et le tourne pendant les

vacances avec certains de ses camarades. Il utilise du matériel prêté par une Maison de Quartier pour le tournage et celui du lycée pour le montage qu'il effectue pendant les poses ou
après les cours. Le clip terminé, il organise un visionnement à la Maison de Quartier. On suggère alors de présenter le clip au groupe de chanteurs. F. et ses camarades trouvent l'idée attractive et s'embarquent dans l'aventure.

Intitulé du projet
“ J’attends ”
“ Ils voulaient la vie de château...mais ils n’ont eu que le donjon ”.

Objectifs
Répondre à l'attente d'un groupe de musique connu (I Am) intéressé par une maquette de clip réalisée par F. et ses camarades à partir d'une de leur chanson.

Références
Enoncées dans l'interview :
- le clip vidéo en général ("J'ai travaillé plutôt sur un clip...")
- le court-métrage ("Le court-métrage, c'était pour moi, le clip pour le chanteur...")
- le documentaire
- le téléfilm ("Vous connaissez "Max va craquer" ? C'est passé sur ARTE")
Sont aussi perceptibles à travers les thèmes abordés (hold-up, bagarre, coups de feu, poursuite de voitures), l' influence évidente des séries policières et des films de gansters. Mais aussi et peut-être plus encore celle de films (tel "La Haine" de Mathieu Kassovitz) traitant de la difficulté pour certains jeunes de trouver le chemin de l'intégration dans une société basée sur le clivage.

Déroulement de la production
Avec l'aide d'organismes locaux, F. et ses camarades parviennent à prendre contact avec le groupe de chanteurs et trouvent le financement de leur voyage. Cette rencontre se soldera par une commande possible d'un clip à projeter dans le cadre des concerts du groupe de musique. F. va essayer de mettre toutes les chances de son côté pour ce projet. Il délaisse son travail scolaire et s'attire les reproches de sa famille et de ses professeurs. Il se démène et se sent peu soutenu : "On n'avait pas un gros budget et c'est ce qui manque aux jeunes aujourd'hui pour les aider dans leurs projets". Il trouve néanmoins des solutions, des partenariats, rassemble autour de son projet les habitants du quartier, la police municipale et plusieurs infrastructures locales. F. raconte, non sans une certaine amertume, les difficultés qu'il rencontrera tout au long de son parcours et l'inertie des organismes incapables d'accélérer les démarches et de prendre des décisions. Il va même jusqu'à créer une association afin de trouver plus facilement des aides.

La production

Résumé :
Un jeune vendeur aimable termine sa journée dans l'ambiance détendue d'un magasin de matériel informatique. Aznavour chante"La Bohème" en fond sonore. Le jeune vendeur quitte son travail en compagnie d'un camarade venu le chercher, et

après avoir reçu les félicitations de son directeur pour ses résultats et le sérieux de son travail (son directeur lui vante les vertus du travail et lui promet un bel avenir s'il continue dans cette voie). On les retrouve dans une sorte de cave, un lieu sordide qui sert de repaire à une bande de "copains", tous un peu bizarres, occupés à monter un projet de hold-up.
Le jeune homme sympathique tombe des nues et refuse tout net de participer à ce genre de chose. Il assume insultes et coups et on le retrouve dans sa chambre. Il s'écroule sur son lit et s'endort pour ... nous entraîner avec lui dans son rêve de hold-up. Illustration parfois un peu redondante de la chanson du groupe "I Am", on assiste à une séquence assez réussie de cinéma d'action, avec belles images sales, meurtres à bout de canon de fusil, poursuites de voiture, crissements de pneus, sirènes de polices, etc. C'est un échec catastrophique. Le jeune homme retourne rejoindre ses pseudo-amis pour voir où ils en sont. Il voudrait les convaincre d'abandonner leur idée. Mais rien à faire. Ils se battent encore. Le jeune homme refuse toujours de se laisser entraîner et les images du cauchemar reviennent encore et encore portées par la musique et les paroles de la chanson

Il s'agit d'une fiction de 17 minutes qui s'ouvre par un générique en lettres rouges sur fond noir. Chaque nom apparaissant à l'écran est ponctué par un coup de feu comme le générique de fin qui reprend la même procédure. Le récit empreint d'une morale ressemble à une fable. Les différents protagonistes sont positionnés dès le début comme les "bons" et les "méchants". Cet aspect moral est renforcé par les paroles de la chanson "J'attends" qui occupe les 2/3 de la bande son, hormis le générique d'ouverture et la première séquence.

Ce court-métrage qu'on pourrait qualifier "d'initiatique" met en scène la difficulté à laquelle se trouve confronté un adolescent à un moment donné de son existence : le rapport à la Loi : rentrer dans le cadre d'une société hiérarchisée, contraignante mais protectrice, perdre ses amis et assumer une certaine solitude. Ou se laisser entraîner dans des projets douteux au nom d'un idéal d'amitié relativement illusoire (présentée comme une sorte de pacte avec le diable) et mettre son avenir en danger. F. prend le spectateur à témoin pour lui exposer son dilemme. Et, inversant le processus que décrit Daniel Serceau dans *Le désir de fictions*[154] qui amène habituellement le spectateur dans une salle obscure, pour y satisfaire son besoin de transgression sans prendre de risque, on pourrait dire que la réalisation de ce court-métrage lui sert d'exutoire . A tel point qu'il permet seulement à son "héros" de rêver qu'il participe au hold-up mais comme il le dit dans son interview avec le souci de "faire le plus vrai possible".

Axes de réflexion

154 " Si le spectateur est au fond captivé par " ses démêlés avec la Loi ", il est clair qu'il se rend au cinéma dans l'espoir (illusoire) d'obtenir quelques précisions à leur sujet ", Serceau, D, *Le désir de fictions*, edts Dis-voir, Paris, 1987, p.53.

Ces trois expériences ont un point commun : avoir pour base une formation audiovisuelle dans le cadre des ateliers ou des options de pratique artistique des collèges ou de lycée, mais ont évolué différemment. L'observation des conduites esthétiques lors de la création, des moments d'évaluation et les caractéristiques des productions nous ont conduit à orienter notre enquête en nous intéressant aux questions suivantes:
-la question du contexte de production : quel regard donne le contexte, scolaire ou associatif, l'environnement politique et urbain?
-la question des modèles: quels sont les modèles artistiques ou culturels ou audiovisuels réinvestis (peinture, photo, cinéma, télévision) et comment sont-ils réinvestis?
-le rapport aux autres, à soi, au monde: l'expérience esthétique est-elle créatrice d'un lien? quelles mises en scène des corps, règles dans le groupe, besoins de reconnaissance permettent le partage d'émotions esthétiques?
-la notion de projet: quels sont les objectifs suivis par les institutions et les jeunes amateurs? sont-ils toujours en cohérence?
Il s'agit aussi de s'interroger globalement sur les enjeux culturels et sociaux de ces activités artistiques.

La préoccupation esthétique n'est pas formulée comme telle dans les entretiens que nous avons pu avoir à propos des productions effectuées dans le cadre scolaire (collégiens) ou associatif (F.). Le processus de création correspond souvent à un désir de manipuler des images. La mise en forme de celles-ci correspond plutôt à des stratégies de réponse à la demande de l'institution, du groupe ou à un projet personnel qu'à une recherche proprement esthétique.

Pour les productions effectuées dans le cadre scolaire, les adolescents cherchent à se faire plaisir et à produire quelque chose qui leur plaît. Le plaisir esthétique de la création domine et le contexte est ici déterminant car l'atelier est un lieu "différent" qui donne à l'élève une autre expérience de l'institution. C'est un lieu périphérique au monde purement scolaire, où l'adolescent vient de son plein gré (il choisit d'être là, ce qui est important), choix qu'il exprime d'ailleurs en connaissance de cause. Il vient parce que c'est un espace autre : "Je ne suis pas là pour faire ce qu'on me dit, mais ce que j'ai envie de faire". Si cette situation permet certaines revendications un peu provocantes, elle accorde aussi quelques privilèges: accès à des endroits normalement interdits pour les besoins d'un projet, liberté d'expression, utilisation d'un matériel réputé coûteux, etc. Faire partie de cet atelier donne donc un statut particulier qui ressemble à une forme de " passage " où l'adolescent devient plus qu'un simple élève. Pendant quelques heures il bénéficie d'un autre regard de la part de l'institution et expérimente une autre relation à celle-ci, jouant des différentes autorités et de la diversification des sources de savoirs: par exemple, les conceptions de l'artiste contre le savoir du prof, la provocation de l'art contre la loi sociale. L'activité de l'atelier est vécue comme une expérience novatrice et positive où peut s'inscrire, comme une empreinte, le plaisir de la création et l'émotion esthétique .

Il est donc impossible ici de réduire la notion d'esthétique à des questions de formes et de " beau " dans l'analyse des productions. C'est le processus d'ensemble de la création qu'il faut prendre en considération. Les productions de collégiens, comme les productions du groupe animé par F., entrent dans le cadre d'un projet autobiographique. L'on pourrait dire que se joue ici un travail de

l'identité au sens où l'entend Anthony Giddens. Selon le sociologue anglais, «autobiography is actually at the core of self identity in modern social life »[155]. Il s'agira souvent de se redéfinir dans un projet critique, fondé à la fois sur un travail de sélection de modèles dans les oeuvres audiovisuelles existantes et sur une expression de soi inspirée par le travail de groupe. C'est dans le cadre de ce projet global que sont réinterprétées des oeuvres visionnées en atelier ou les séquences télévisées qui imprègnent le quotidien. L'expérience esthétique naît à la fois de la réception d'oeuvres qui vont provoquer l'inspiration et de la création collective dans un contexte spécifique. Le lien est donc étroit entre représentations du monde, valeurs morales et sociales, styles de vie et construction d'une scène esthétique où l'expérience du jeu lors de la création aura autant d'importance que le résultat formel représenté par l'œuvre. Il s'agit bien ici de faire de sa vie, de son expérience de l'art et du réel, une oeuvre qui entrera dans la vie plus comme expérience que comme objet d'art.

Nous nous sommes donc interrogées sur les choix effectués pour donner forme aux productions et au sens de ces choix: quels sont les modèles retravaillés? Comment la vie est-elle transformée et reconstruite tant dans son épaisseur matérielle que dans un travail biographique? Comment se construit une esthétique du lien dans le travail de groupe?

L'inspiration esthétique : des modèles aux transformations

On peut considérer que les vidéogrammes produits sont imprégnés d'un grand nombre oeuvres existant avant eux. Mais ce qui va nous intéresser ici est de repérer d'une part quelles sont les oeuvres auxquelles les réalisateurs font référence, notamment celles qu'ils ont visionnées dans le cadre scolaire et d'autre part ce qu'ils en font. Nous nous appuierons ici sur les propositions de Jauss sur l'expérience esthétique : " La libération par l'expérience esthétique peut s'accomplir sur trois plans: la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son oeuvre propre; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde; enfin (...) la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'oeuvre, ou s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition ".[156]

Dans certains entretiens, les jeunes expliquent comment le travail sur la photo de famille, l'intérêt pour les films de gangsters, un spectacle de théâtre leur font percevoir les choses autrement que dans la vie de l'école ou de la famille. L'influence des séances d'arts plastiques s'insinuera au fur et à mesure ; un film s'appelle même " Les souvenirs font naître les pensées ". Mais le fait de devoir ensuite créer des images va changer la perception d'images familières : le caractère esthétique de la publicité va être relevé, les vieilles photos vont prendre un autre sens. Dans *Un art moyen* , Pierre Bourdieu cite entre autre un extrait de "*La Recherche*" qui éclaire bien cette perception sensible des élèves. Proust parle de " ces admirables photographies capables de donner une image singulière d'une chose connue, image différente de celles que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie, et qui à cause de cela est pour nous doublement

155 Anthony Giddens, *Modernity and self identity*, Stanford University Presse, Stanford, 1991, p.76.
156Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p.130

saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-mêmes en nous rappelant une impression"[157]. Bourdieu souligne par ailleurs le fait suivant : "Les images qui usant de la possibilité réelle de la technique, rompent tant soit peu avec l'académisme de la vision et de la photographie commune provoquent la surprise"(...)"Coupe instantanée dans le monde visible, la photographie fournit le moyen de dissoudre la réalité solide et compacte de la perception quotidienne en une infinité de profils fugaces comme des images de rêves, de fixer des moments absolument uniques... "[158]. Cette perception des images va par ailleurs s'enrichir de la possibilité de les réinvestir.

Nous avons pu constater que ce mouvement se décline dans la création essentiellement sous deux formes: l'une proche de l'imitation et l'autre, distanciée, proche de la dérision.

Certaines formes seront réinvesties telles quelles: corps coupés des photos, mises en scène de saynettes théâtralisées. A PE, par exemple, les photographies plus ou moins anciennes qui ont servi de matériau de travail au cours de certaines séances ont été amenées par les élèves : beaucoup de photos de famille représentant des personnes de tous âges, parents, grands parents, arrières grands parents (qu'ils ne peuvent pas toujours identifier). Des compositions renvoient à des tableaux connus (tel *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet) à des sketches ; certaines de ces séquences, par leurs mises en scène théâtrales et assez fantastiques peuvant faire penser au cinéma expérimental. A EZ, il est intéressant de noter leur intérêt et leur réactivité lorsque les jeunes " rencontrent " certaines formes d'oeuvres audiovisuelles d'artistes. Ils réinvestissent ce qu'ils ont vu, reprennent les idées de manière littérale, les mettent en scène dans le contexte de l'atelier, les adaptant à l'espace et aux moyens dont ils disposent. L'utilisation de " Der Laufe der Dinge " de Flischi et Weiss en est un exemple.

L' influence d'émissions et de séries de télévision (*Nulle Part Ailleurs* et ses présentateurs, *Urgences*), mais aussi de spots publicitaires sur des produits alimentaires est aussi très nette. On retrouve souvent certains modèles bien ancrés: les rôles les plus utilisées dans ce registre sont ceux qui appartiennent au rituel: le présentateur qui sollicite le téléspectateur "les yeux dans les yeux" et l'animateur évoluant dans un cadre permettant une certaine théâtralité. Celui du " présentateur ", tenu en général par l'élève qui a le leadership occupe la plupart du temps la première place sur l'écran, tout comme celui des émissions sportives (le football est une passion qui émerge à plusieurs reprises dans les créations). Les institutions sont partiellement prises au sérieux, mais ces imitations rudimentaires, dans lesquelles on a sélectionné ce qui a ému ou fait choc, donnent souvent lieu à des mises en scène fortement imprégnées de dérision et d'exaltation parfois triviales. Dans les jeux théâtraux qui peuvent paraître ridicules, les collégiens s'emparent de certains stéréotypes qui, pour eux, représentent le monde des adultes (le médecin, la malade, la mégère, le présentateur, le champion, la ménagère...) et les transforment dans une imitation humoristique (presque burlesque). Ces improvisations permettent aux élèves une

[157] Proust Marcel, *A la Recherche du Temps Perdu - A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, N.R.F., La Pléiade, 1954, t.1, p. 838

[158] Bourdieu Pierre, "*Un Art Moyen, Les usages sociaux de la photographie*, Ed Minuit, 1965, p.111

extériorisation progressive de leur vécu de téléspectateurs dans un registre d'imitation néanmoins créateur.

La publicité réinvestie dans le thème récursif de la nourriture donne lieu à des mises en scène où l'on retrouve l'influence de certains films très prisés par les adolescents (*Alien, Les visiteurs*): gros plans sur la nourriture très colorée, sur les visages et très gros plans sur certains détails (intérieur bouche, nourriture qui dégouline, etc.)..La parodie télévisuelle style " Best off ", ou " Ce à quoi vous avez échappé " est réinvestie dans des improvisationss (mise en scène d'une visite médicale par exemple) où l'on laisse apparaître le hors champ, où l'on mélange les conditions de création et la création elle-même. Les modèles n'apparaissent pas seulement dans le contenu des images, mais également dans la réalisation technique de celles-ci (manière de filmer).

Le mélange des genres est très prisé par les adolescents des ateliers scolaires qui cherchent d'abord une récréation bienfaisante en s'appuyant sur ce qu'ils ont vu plutôt qu'à organiser une quelconque cohérence, du moins au début du travail. Leurs productions sont souvent des démarches pleines de ruptures et d'essais qu'ils peuvent répéter inlassablement. Leur motivation se situe fortement dans un besoin de défoulement et une contemplation avide de leur propre image , leur préoccupation ne prend en compte aucun spectateur extérieur : ils sont leur propre public en quête d'identité. Le rapport au projet pédagogique est travaillé avec les enseignants dans les moments intermédiaires, en début ou en fin de séance. Ce " melting pot " permet cependant d'inscrire un " horizon d'attentes " pour reprendre la formule de Jauss, qu'on n'a pas oublié: l'enseignant, l'animateur, le copain, vont retrouver au milieu de cette relative incohérence, qui, l'esthétique qu'il a tenté de faire percevoir, qui, les images qui le font rire. Ainsi, la figure du destinataire s'inscrit dans l'oeuvre, dans son rapport avec les oeuvres antécédentes qui ont été retenues à titre d'exemples et de normes. Les oeuvres d'artistes montrées aux élèves sont réinvesties par bribes, certains éléments de leur travail peuvent faire penser à d'autres démarches artistiques, comme celles de Christian Boltanski (*Les Saynètes Comiques*, sortes de jeux de rôles un peu puériles et les mises en scènes de photographies de famille du même artiste), propres à conforter les enseignants dans leur démarche éducative. N'est-on, pas alors, dans ce moment de présence-absence du public, dans la volonté de partager des liens propres à déclencher l'émotion esthétique, sur la base d'une reconnaissance commune d'images qui les ont nourris? La notion d' " éthique de l'esthétique ", telle qu'elle est formulée par M.Maffesoli peut nous être utile ici pour interpréter cette forme de socialisation: " Le lien social devient émotionnel. Ainsi s'élabore une manière d'être (ethos) où ce qui est éprouvé avec d'autres est primordial ". [159]

Si pour les collégiens, les modèles sont repris avec distance et ironie, ce n'est pas le cas pour le travail du groupe animé par F. Pour F. en effet, les modèles servent moins à provoquer un bouillonnement émotionnel qu' à donner une filiation esthétique et un langage à son désir de s'intégrer socialement dans un espace de communication. Cet essai d'appropriation du style " film noir " et du rythme syncopé propre à la musique rap et au clip vidéo peut être éclairé par l'analyse de Bernard Lamizet à propos de la médiation culturelle : " En

159 Maffesoli M, *Au creux des apparences, Pour une éthique de l'esthétique*, p.12

constituant un langage que je m'approprie dans des pratiques esthétiques qui ne relèvent que de mon propre désir, la médiation culturelle me donne le langage dans lequel je suis en mesure d'inscrire dans des formes d'échange, de visibilité et de communication la sociabilité dont je suis porteur. "[160] Les modèles du film de gangster et de l'écriture rap sont mobilisés pour attirer l'attention du spectateur. Cette démarche de construction de lien propre à F. rejoint la démarche de création des rappeurs basée sur des techniques d'appropriation (pratique des "samples", échantillons sonores) et d'imitation (la culture du remake est très importante pour cette génération). Le *Scarface* de Brian De Palma (1984) (remake de celui de H. Hawks) est une référence cinématographique primordiale pour les rappeurs qui travaillent, comme les élèves du collège de Vermelles par décomposition/recomposition, et retrouve ainsi les techniques "artisanales", la "fabrique" de musique (que l'on pourrait comparer aux pratiques des artistes de "The Factory" d'Andy Warhol). Dans cette optique, l'esthétique du film de F. a un lien avec le pop-art et la musique "rap" ne serait-ce que dans leurs techniques de récupération. Ces choix esthétiques lui permettent de revendiquer une appartenance et de rendre sa démarche lisible. F. l'exprime ainsi dans son interview: "J'ai travaillé plutôt sur un clip, mais il y a un but, soit quelque chose de vécu, soit un message." On pourrait dire que les modèles qu'il utilise, les personnages qu'il campe lui sont inspirés par la chanson qu'il a choisi d'illustrer. Mais cette chanson lui sert surtout d'alibi, de protection. S'exprimer par des images et à travers les mots de quelqu'un d'autre lui a peut-être paru plus facile, mais surtout moins dangereux. Il l'utilise comme un élément de médiation qui va lui permettre de faire entendre la violence de ses sentiments. Avec une adresse certaine, il expose aux spectateurs les mouvements contradictoires qui sont les siens à la fois dans son combat intérieur et son désir impérieux d'être reconnu.

Ainsi, les adolescents puisent l'inspiration et les formes dans des modèles dont ils sont imprégnés (télévision, cinéma, jeux vidéos, musiques) ou que les éducateurs leur ont proposé (théâtre,peinture,vidéo art, cinéma) quand ils y reconnaissent les formes symboliques de représentation de leur sociabilité. Ce lien, établi par le biais des modèles, entre le monde quotidien et l'expérience que l'on vit se prolonge dans un travail sur la vie même considérée comme matière ou œuvre biographique. C'est ce lien entre l'esthétique et la vie que nous abordons maintenant.

Une esthétique de la vie (matière, biographie, faits)

Selon le sociologue Michel Maffesoli, tout ce qui nous entoure, la vie que nous menons est actuellement esthétisée et " l'esthétique est diffractée dans l'ensemble de l'existence "[161]. On retrouve cette esthétisation de la vie quotidienne dans les productions des élèves. Les adolescents travaillent sur des thèmes triviaux, souvent directement issus du quotidien et de leur environnement, mais en même temps ils se posent des questions auxquelles ils tentent de répondre par leurs création.

160 Lamizet B., *La médiation culturelle*, .L'Harmattan, Paris, 1999, p. 407.

161 Maffesoli Michel, *Au creux des apparences, Pour une éthique de l'esthétique*, p.12

La relation très forte à la nourriture, au corps, ou à la violence verbale et physique peut être vue comme une approche adolescente de la sensualité (mise en scène de " séances de bouffe ", de visites médicales, exhibition d'un squelette), et des rapports entre la vie et la mort (menaces physiques). Proches encore d'un certain archaïsme, les adolescents utilisent l'image pour ses vertus magiques, comme l'homme de l'antiquité; on peut ici citer Régis Debray quand il traite du fétiche primitif: " Quelle image venue du fond des âges (ou aujourd'hui du " fond des tripes " d'un artiste) n'est pas un SOS? Elle ne cherche pas à enchanter l'univers pour le plaisir mais à s'en libérer. Où nous voyons caprice ou fantasme gratuit, il y avait sans doute angoisse et supplique "[162]. Cette manipulation d'images procure une jouissance esthétique libératrice parce que communicationnelle. Comme l'homme du fond des temps, mais également comme l'artiste, l'adolescent utilise l'image comme signe, moyen privilégié pour pénétrer dans le champ symbolique. La fascination pour la métamorphose se décline alors comme travail de l'identité sous la forme de parodies scéniques ou manipulation technique de l'image qui procurent une jouissance esthétique libératrice.

-La fascination pour la matière et la métamorphose.

La fascination pour la matière de l'image vidéo, mais aussi des matériaux utilisés peut se comprendre pour des collégiens qui ont choisi de participer à un atelier dont le thème relève du travail des matières et des formes. Mais le travail de manipulation gagne presque l'ensemble des éléments utilisés et se mêle au travail des modèles. Les photos coupées, redécoupées, refilmées de loin, de près, les silhouettes dans une salle obscure sont aussi des formes de métamorphose tout comme les photos ensevelies sous le drap qu'ils déchirent pour les découvrir.

Dans *Esthétique de la Disparition* , Paul Virilio écrit :" L'un des troubles les plus répandus de la puberté, c'est la découverte par l'adolescent de son propre corps comme étrange, étranger, découverte ressentie comme une mutilation, une cause de désespoir... ". Puis, un peu plus loin, " C'est aussi, désormais, l'utilisation intempérante de prothèses techniques de médiation"[163]. La mise en scène de leur angoisse, en traitant leur corps d'adolescents en pleine transformation comme un matériau parmi d'autres, (séquences d'ensevelissement dans l'argile) rappelle aussi leur goût pour les films d'horreur. La recherche dans la création des lois de l'équilibre, d'un éventuel ordre, d'une respiration commune (séquences de chutes des décors, jeux de construction, manipulations rythmées de matériaux divers, etc.), l'utilisation des effets, les déplacements dans le cadre de l'écran sont - peut-être - également du même ordre : ils se penchent chacun à leur tour sur la machine pour éprouver le même plaisir, la même angoisse, le même vertige, qui peut les tenir sans problème trois heures d'affilée pour faire la même chose que ce que les autres ont fait avant eux. Les séquences sont souvent reprises comme un matériau global sur lequel ils essaient différents procédés, différentes manipulations jusqu'à satiété. Ce travail fait penser aux démarches d'appropriation développées par certains artistes "simulationnistes" comme Sherrie Levine ou encore Cindy Sherman dans sa collection de "Portraits Historiques". Ils utilisent des images comme matériau de création et c'est l'acte de transformation de ces images qui est ici fondamental .

162 Debray Régis, Vie et mort de l'image, Gallimard, Paris, 1992, p.33.

163 Virilio Paul, *Esthétique de la disparition*, Galilée, Paris, p.23

Cette métamorphose des matières et des corps semble remplir une fonction cathartique. Certaines séquences sont impressionnantes et dignes des séances de happening ou des performances inspirés du "Body Art " tant le corps est investi comme matériau parmi d'autres. A EZ, ils apportent à l'atelier de la terre, de la farine et des matériaux divers. Des idées de mise en scène surgissent, des situations, qui peuvent se rejouer, se répéter, sans qu'il y ait ni lassitude ni ridicule et qui renvoient à des jeux propres à la petite enfance. (pétrissage de terre, jeux d'eau et de sable, etc) . La caméra est fixe, posée sur un pied, tel un tiers neutre qui voit , enregistre et se tait, comme un œil témoin. Ces images (rushs) ne sont jamais utilisées. Elles sont visionnées dans l'exubérance puis oubliées pour en refaire d'autres à l'identique la séance suivante. En voici quelques exemples:

-confection de colombins, très proche du scatologique, ou carrément scatologique ; modelage de sexes masculins ou féminins ; découpage de la terre durcie à la tenaille et à la scie ; mise en place (en scène) de natures mortes (coquillages, objets en verre d'opacité différentes, feuilles mortes, chutes successives de sables d'épaisseurs diverses avec un relief sonore très travaillé.

- recette de cuisine, composée comme un tableau et une voix narrative, sorte de plagiat des recettes culinaires présentées à la télé et qui se termine en un mélange glaireux.

- réalisation de divers tableaux à partir de matériaux (plâtre que l'on mouille ou souille avec des jets d'eau - simulant l'urine ?- ou des jets de peinture venant du hors champ, sable mélangé à des objets hétéroclites que des mains anonymes fouillent).

Ces séances se terminent toutes par un investissement des lieux très marqué (saleté du sol, vêtements tachés, etc.). L'état de désordre auquel ils parviennent semble les ravir.

A PE, les rushes sont plus timides, mais marquent aussi la régression:

- mise en scène d'une visite médicale dans un lieu très précis (l'infirmerie). Les élèves sont seuls et jouent " au docteur ".
- absorption de nourriture (sucreries) ; scènes de goinfreries diverses.

D'autres processus de création sont marqués par la répétition. Chaque essai sollicite chez les élèves une réaction de plaisir ou d'insatisfaction qui va très souvent appeler un recommencement jusqu'à épuisement des matériaux et du temps. Leur démarche rejoint celle de certains artistes contemporains qui mettent en scène le moment de création lui-même. Le véritable intérêt est dans l'action et non pas dans l'image. Le système de répétition se situe dans le jeu d'acteur et le "jeu de rôle" est très présent dans la dynamique du groupe où très souvent un leader s'impose. Ce phénomène de répétition se retrouvera autrement dans le montage final à travers un choix restreint d' images mises bout à bout dans une débauche d'effets.

Cependant ces moments de régression qui ressemblent à des cérémonies archaïques où l'on libère ses pulsions sans organiser le sens, dans le plaisir du défoulement, crée une certaine distanciation par la présence même du dispositif audiovisuel car, au delà d'une dérision du simulacre télévisuel, il permet aux adolescents de dépasser l'angoisse de leur propre regard et de celui des autres. Régulièrement amenés à exprimer leur perception à l'aide de ces outils, les

adolescents expérimentent à travers un jeu d'images individuelles confondues dans celle du groupe, une autre forme de communication institutionnelle, le modèle télévisuel, en le réintégrant dans le cadre de l'institution scolaire. Expérimenté en circuit fermé, ce modèle permet aux élèves de changer de point de vue, de passer successivement du rôle d'acteur à celui de spectateur, de fabricant ou d'auteur. Langage souvent plus familier que les mots pour l'adolescent, plus apte aussi à satisfaire le narcissisme qui caractérise cet âge, l'image sert mieux son besoin d'extérioriser l'état de métamorphose qu'il traverse. Le dispositif de captation leur permet de s'offrir le plaisir à peine différé du miroir par le biais de l'écran. L'autre plaisir étant de faire passer le spectateur, par le grotesque paroxystique ou l'étrangeté des situations mises en scène dans le rôle du voyeur sans lequel il ne peut y avoir d'exhibitionnisme.

Ce dispositif permet, par le mouvement interne qui est propre, de travailler en situation de communication, en plaçant l'élève dans un rôle actif et souvent gratifiant ; c'est en ce sens qu'il est un moment créatif qui fonde le parcours biographique, et comme nous le verrons plus loin, le lien avec les autres.

Ces éléments de création débridée ne se retrouvent pas dans les travaux de construction filmique de F., où, dans l'optique de faire un film de fiction, tout commence par un scénario déjà pensé. Cependant ce scénario se fonde littéralement sur le choc émotionnel provoqué par les paroles de la chanson d'IAM. Les éléments déclencheurs du projet de F. se combinent parfaitement pour assouvir à un moment donné son besoin d'exprimer son angoisse existentielle et sa quête d'identité. L'émotion très "visuelle" que provoque chez lui l'écoute de la chanson "*J'attends*" du groupe "IAM" est un effet recherché par les auteurs qui s'expriment ainsi :"On crée des images dans la tête, comme une vidéo, et après on décrit l'histoire en rimes...On a une grosse influence cinématographique".[164] Le "rêve" dans le film de Farid est non seulement l'illustration de la chanson du groupe "IAM". Il est aussi l'illustration de l'esprit "rap" avec une recherche certaine au niveau des images comme de la bande son d'une matière brute, un souci de "faire sale"(éclairage inexistant, couleurs délavées, mouvements de caméra incessants, décadrages brutaux, faux raccords, propos incompréhensibles, cuts sonores) dans une esthétique de violence qui répond bien à une démarche de "reconnaissance" ambigue et qu'on retrouve dans tout le court métrage. Les matériaux issus de la vie, notamment les souvenirs filmiques, la maîtrise des techniques, les possibles de l'image sont traités comme des langages susceptibles de nourrir une narration. Comme dans les deux modèles précédents, il s'agit de devenir quelqu'un d'autre, de travailler à sa propre création, mais en se projetant dans une fiction et non en utilisant son image comme matière. La vie est traitée ici comme un événement autobiographique.

-L'autobiographie ou la biographie

Pour F. et ses camarades, l'expérience menée leur permet de se mesurer à eux-mêmes mais aussi à une société dont ils attendent qu'elle les reconnaisse. F. s'exprime ainsi dans son interview : "Quand on leur a dit qu'on allait voir le

[164] Extrait de l'interview de Akhetaton/Chill du groupe "I Am""Rap ta France" José-Louis Bocquet et Philippe-Pierre Adolphe,Edition Flammarion 1997, p. 185.

groupe "I Am", ils ont rigolé. Ils le croyaient pas. Quand on est revenus, ils nous ont pris un peu plus au sérieux". "Faire sérieux" est le souci premier de F., il est "l'auteur" et se présente comme le "responsable du projet". Son but est d'être reconnu par les "professionnels". Toutes les collaborations qu'il trouve le confrontent à une société qui l'oblige, autant sur le plan objectif que subjectif à faire des concessions, à s'adapter. Mais il ne renonce pas et doit assumer le poids des contraintes administratives et matérielles pour garder la confiance durement gagnée de son entourage. Il s'accroche car il veut "changer l'image qu'on a des jeunes qui ne font rien" et montrer celle "des jeunes qui travaillent". Toute la dynamique de son propos est là et se retrouve dans sa réalisation. Sa démarche de création lui permet d'affronter une réalité sociale qui le concerne. En mettant en scène cette situation de dédoublement, il pose les questions que se posent beaucoup de jeunes dans son cas : "Que vais-je réussir à devenir ? Quelqu'un de bien ou un gangster ? A quel prix ?". Tout le travail de Farid semble être l'expression de la difficulté qu'il éprouve à choisir sa référence personnelle parmi des modèles sociaux qui ne le satisfont pas. Mais en exprimant cette difficulté, il avance en déjouant les "pièges" d'une identification trop clairement énoncée. Ainsi, la figure du rêve lui permet une certaine altérité, inconsciente bien sûr. Le rôle du metteur en scène, qu'il revendique et assume lui permet de "faire faire ", mais aussi de " donner à voir " un double de lui-même neutralisé par le pouvoir de la fiction. En choisissant de clore son film sur une fin volontairement imprécise, presque "ouverte", il renouvelle l'interrogation. Il attend une réponse qu'il découvre peu à peu, en montrant son film dans les lieux de vie qu'il fréquente. En exposant ainsi son questionnement qui pourrait n'être qu'individuel il lui donne une dimension sociale certaine et une tout autre cohérence.

Sa vie nourrit sa création, mais F.. utilise la structure narrative comme un filtre qui lui permet de modeler son expérience individuelle pour en faire une fiction. La relecture de sa propre vie et de celle de ses amis lui permet de devenir sujet de son histoire et de prendre une place nouvelle dans l'espace social. Pour F., la réalisation sera la possibilité de créer son propre parcours autobiographique en donnant une forme à une création qui préfigure celle que l'on veut donner à la vie.

L'acte de création, outre l'émotion esthétique qu'il fait éprouver, permet peu à peu à l'adolescent d'exprimer sa propre perception des choses, mais aussi de comprendre qu'il existe d'autres points de vue. Il lui permet de réaliser qu'en fonction de ce point de vue il peut modifier cette perception, tout comme il peut modifier son image en jouant avec la caméra. C'est un moment qui s'inscrit dans la biographie de l'individu comme catharsis, en y déposant une empreinte ; c'est à la fois, pour F. l'expression et le désamorçage d'une ambiguïté inconfortable et pour les collégiens, la déposition des passions et une démarche de séduction. Mais alors que F. se place dans une démarche volontaire d'intégration, les jeunes collégiens se laissent dominer complètement par les impulsions du moment. Le manque de maîtrise de la technique révèle d'ailleurs le jeu de l'œil dominé par l'émotion physique. C'est elle qui guide les mouvements de caméra [165]. Cette captation et fixation d'un moment de vie marque du sceau de la création un

[165] Cf . Inteview d'H. Lartigue, cité par P. Virilio, op. cité p.14 : " Je fermais les yeux à demi, il ne restais plus qu'une mince fente par laquelle je regardais intensément ce que je voulais voir. Je tournais trois fois sur moi-même et je pensais qu'ainsi, j'avais attrappé, pris au piège ce que j'avais regardé ".

épisode de la vie scolaire. La mise en scène de soi relève peut-être ici de ce que A. Giddens repère comme processus de travail sur sa propre vie: " we are not, what we are, but what we make out of ourselves "[166]; cette phrase peut être prise au pied de la lettre : en filmant les élèves réinvestissent leur vie, donnent forme à leurs corps. La démarche leur procure une source importante de plaisir et de surprise, même si les productions vidéo, généralement reçues dans l'hilarité satisfaite des auteurs, laissent souvent perplexes les adultes. La création développe une prise de conscience de sa valeur en tant qu'individu (ce que Giddens nomme " sense of personal worth ").

Un autre aspect important de construction de sa vie s'opère dans le processus de création. En se positionnant comme créateurs, les jeunes ont la possibilité de choisir entre diverses autorités, personnelles ou institutionnelles. Que ce soit en atelier (collège) ou en créant un lieu de production (F.) ils ne sont plus directement et uniquement sous la coupe de l' autorité scolaire ou familiale. Ils s'affranchissent de cette tutelle en sélectionnant ce qui leur convient dans ces normes habituelles ou en faisant référence à d'autres normes (parfois esthétiques) émanant de divers lieux: normes découvertes dans le monde des artistes, ou règles émanant d'autorités extérieures (quel plaisir de tout salir pour tourner une vidéo, de négocier avec la mairie et la police pour filmer un course poursuite en voiture !). Le statut de créateur permet de légitimer d'autres pouvoirs et surtout de se positionner librement entre ces pouvoirs. Anthony Giddens développe l'idée que la modernité (" high modernity ") ouvre la possibilité de sources d'autorités démultipliées et crée un problème des choix à construire par rapport à des autorités différentes. C'est dans le processus même de création que se joue ici la notion de " passage " d'un monde à un autre et de travail de son identité personnelle. Cette construction identitaire exige par ailleurs de se situer par rapport à un environnement et à créer des liens avec d'autres, et conduit au développement de nouvelles formes de liens.

Du groupe à la reconnaissance sociale : une esthétique du lien

Le lien qui unit les membres du groupe de collégiens lors de la réalisation marque fortement ces jeunes qui en parlent pendant de nombreux mois. Selon le sociologue Michel Maffesoli le sentiment esthétique est marqué comme sentiment collectif, fondateur de " lien " :" L'émotionnel en la matière, se fonde sur les sentiments communs, l'expérience partagée, le vécu collectif "[167]; le fait d'éprouver quelque chose ensemble devient facteur de socialisation et cette logique de " l'être-ensemble " renvoie à cet assentiment à la vie dont nous parlions plus haut. Souvent, dans les fêtes, ce qui est beau, c'est la cérémonie qui marque même s'il n'y a pas création d'œuvre, car cette éphémérité du moment de création augmente son intensité, et si de nombreux rushes sont effacés, c'est aussi parce que le moment collectif suffit en soi car le plaisir esthétique se joue aussi chez ces adolescents dans la partage des émotions, puis des souvenirs filmés. Le

166 A.Giddens, op. cité, p.141.
167 M.Maffesoli, op. cité, p.80

plaisir est dans l'activation des liens, même si parfois ils sont perturbés par des disputes à tel point qu'à PE, on constate une utilisation récurrente de certains effets et d'images mimétiques qui renvoie à la notion de plaisir partagé. L'expression une " belle " expérience, qui sera plutôt employée par les adultes, décrit assez bien ces moments de plaisir. La narration de ce que l'on a vécu pendant le tournage renforce les sensations et valorise l'image que l'on a de soi..

Le sentiment esthétique se développe également dans l'actualisation de valeurs communes, dans la cohésion du groupe et le partage de sentiments, dans la transgression contrôlée des normes des adultes. Formant des clans selon leurs amitiés, dans un cadre institutionnel qui prône les valeurs collectives, les adolescents s'installent dans le présent du sentiment " tribal ". En effet, les groupes ont souvent, en début d'année, une attitude assez détachée pour tout ce qui ne concerne pas leur propre production. Ils regardent leurs images avec beaucoup de satisfaction et ne supportent pas les critiques venant des personnes extérieures à leur petit groupe. Ce comportement se modifiera un peu au cours de l'année. Un intérêt (basé parfois, au début, sur la rivalité) pour les productions d'autrui évoluera tout au long de l'année et donnera lieu à différentes collaborations. Ce rapport entre les liens humains et l'esthétique fera d'ailleurs fréquemment un détour par la technique qui permet d'établir une répartition des rôles. C'est souvent celui qui a le leadership dans le groupe qu'on retrouve devant la caméra et certaines séquences montrent (soit à l'image soit au son) que le travail de création se passe plus harmonieusement pour eux lorsqu'ils sont en très petits groupes (séances de photographie, travail sur les photographies anciennes au banc-titre , montage, manipulation de la table d'effets). L'attrait de la technique et de la manipulation du matériel est plus marqué chez les garçons, les filles sont plus souvent porteuses de projet faisant appel aux jeux de scène, à une mise en représentation. Au fur et à mesure que les idées évoluent, des " mouvements " ont lieu et des fusions de groupes vont se réaliser de façon temporaire. Des situations très attractives vont mobiliser une grande partie des élèves et beaucoup d'énergie. Mais cela ne donnera pas forcément lieu à des productions structurées, les productions abouties étant la plupart du temps le travail de deux ou trois élèves qui se prennent au jeu du montage.

Ces terrains d'expérience qui ouvrent, par l'évolution des capacités d'expression des adolescents à leur développement personnel et à une meilleure qualité d'écoute vis à vis d'eux--mêmes et des autres, sont, comme toute démarche particulière, difficile à appréhender par l'institution scolaire. Soucieuse de faire reconnaître l'existence de ces projets pédagogiques, celle-ci a tendance à médiatiser les travaux des collégiens prenant ainsi le risque d'en altérer les objectifs. Cette mise en spectacle de leurs créations risquerait de donner plus d'importance au produit fini qu'à la démarche. Aux éducateurs, enseignants ou intervenants d' intervenir ainsi au bon moment, pour élargir le champ de références culturelles en fonction de l'expérience menée par les élèves et enraciner celle-ci dans le contexte scolaire. Cette sorte d'intégration des travaux dans le système social permet à l'institution scolaire de réabsorber ces " objets frontières " et aux travaux de devenir une marque symbolique de sociabilité.

La médiation institutionnelle, qui permet au sujet de devenir un acteur de la sociabilité se retrouve dans l'expérience de F. Pour être reconnu autant par ses

pairs que par les institutions avec lesquelles il négocie, ce dernier s'implique dans une démarche de médiation. L'expérience de la vie est retravaillée par F. pour porter un message susceptible de créer une vie plus belle et plus juste : " J'ai travaillé plutôt sur un clip…quelque chose de vécu qui soit un message…à la fin j'essaie de montrer qu'il y en a un qui a compris et un autre qui n'a pas compris ". Le travail de la forme filmique ne vaut que par la clarté qu'il permettra d'apporter au message. L'expérience doit être dite, racontée et vue par d'autres. Le film, projeté dans le quartier et pour un public directement concerné par la question du " braquage " raconte et montre une expérience qui peut être partagée par tous. Le lien existe ici dans ce parcours autobiographique sensé raconter la vie de tous et les choix de chacun, par le biais d'une narration qui prend la formule d'une fable. Comme le précise Lamizet, " la narrativité représente une médiation culturelle forte car elle rend nécessaire la participation du sujet de la sociabilité et sa reconnaissance des formes collectives et institutionnelles de la représentation narrative des lois et des structures constitutives de la sociabilité (…) "[168]. Que les jeunes du quartier se reconnaissent dans le film est fondamental et crée de nouvelles formes de liens. Comme le précise Jean Caune, " Le lien social, aujourd'hui, ne peut se penser sans référence à un public local qui inscrit la proximité comme condition de la régulation. Les individus, dans leur grande majorité, ne peuvent donner une signification à leurs choix existentiels sans une référence à un contexte culturel vécu ".

Ce positionnement de F. n'est d'ailleurs pas exempt d'une recherche de reconnaissance sociale, notamment par le groupe IAM et les professionnels du spectacle . L'esthétique est alors travaillée pour que le film soit le plus " professionnel " possible et le soin apporté à la qualité technique de la prise de vue et du montage relève d'une volonté d'intégration dans le monde de la vidéo. Mais cette recherche n'est pas toujours acceptée par l'entourage qui se voit tout à coup projeté dans un projet sur lequel il n'a plus d'autorité. Le passage de la gloire momentanée mais locale à l'intégration dans un univers situé à une autre échelle ne se fait pas sans rejet. On peut suivre Jean Caune quand il dit que " l'expérience esthétique est alors le lieu d'une appréhension de soi qui inscrit la subjectivité dans la communauté culturelle."[169], mais il faut reconnaître que les communautés culturelles sont parfois contradictoires. C'est cette difficulté qui peut être sublimée par une création donnant une représentation schizée de l'identité, comme le fait la séquence du rêve dans le film. Partagé entre plusieurs mondes, le sujet de la création crée un personnage qui marque les clivages de son identité culturelle.

Dans les démarches de créations des collégiens tout comme dans celle de F. et de son groupe, les liens se constituent dans des mises en scène de leur singularité dans une reconnaissance mutuelle. C'est, dit Lamizet, « la création qui va constituer, pour les sujets de la sociabilité, l'expérience de la mise en œuvre esthétique et symbolique de la sociabilité, et qui, par conséquent, va les mettre en mesure de représenter symboliquement leur propre appartenance »[170].

168 B.Lamizet, op. cité, p.168

169 J.Caune, *Esthétique de la communication*, Que sais-je, 1997, p.36

170 B.Lamizet, op. cité, p.411.

Conclusion

Les trois concepts clefs de la tradition esthétique repris par H.R Jauss[171] décrivent bien ces étapes de l'expérience esthétique intériorisée par les adolescents: la " poiesis ", comprise comme " pouvoir (savoir-faire) poïétique " et le fait de " se sentir de ce monde et chez lui dans le monde ", dans lequel l'homme fait son œuvre propre ; l'" aisthesis " comme renouvellement de la perception des choses, enfin la " catharsis " par laquelle " l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement sociale ".

Toutefois, au terme de ce parcours analytique, il semble clair qu'on ne puisse parler d'une esthétique commune, propre à l'adolescence, tant les productions et les démarches peuvent s'avérer diverses. Mais nous avons pu repérer des points communs et des enjeux convergents dans la capacité à absorber des modèles pour mieux les trahir, à intégrer l'expérience esthétique dans une construction de son rapport aux autres et à créer une nouvelle image de soi. Nous voudrions conclure sur quelques axes propres à nourrir la question de la relation esthétique.

La possibilité par le biais de la création d'interpréter le monde et d'inscrire des formes symboliques dans des logiques sociales se manifeste par l'importance donnée à la relation que la démarche de création permet d'instaurer avec les modèles, les institutions, les camarades, les enseignants, les autorités diverses. Les situations de création donnent l'occasion à chacun d'expérimenter une "singularité" individuelle en la replaçant dans un registre de lien social tout en maintenant une distance entre le réel et son interprétation. " Recréer son monde " avec d'autres donne un plaisir d'autant plus grand que cette création restera une fiction éphémère prise dans la dynamique d'une évolution vitale.

Il s'agit avant tout de se faire reconnaître par les autres tantôt comme créateur, tantôt comme acteur de sa propre image pour reconstruire un lien fondamental joignant le geste à l'émotion. Dans un monde saturé de visuel aux rythmes et aux formes imposées, les adolescents peuvent se réapproprier un univers mental qui leur est propre. L'outil vidéo a cette particularité de créer une satisfaction (" gratification ") immédiate par l'instantanéité du procédé qui par ailleurs reste matérialisé et symbolise le lien.

171 H.R Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p.131.

BIBLIOGRAPHIE

Bourdieu P., "*Un Art Moyen, Les usages sociaux de la photographie*, Ed Minuit, 1965
Caune J, *Esthétique de la communication*, Que sais-je, PUF,1997
Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris, 1992.
Giddens A., *Modernity and self identity*, Stanford University Presse, Stanford, 1991
Jauss, HR, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978
Lamizet B., *La médiation culturelle*, .L'Harmattan, Paris, 1999
Maffesoli M, *Au creux des apparences, Pour une éthique de l'esthétique,*
Serceau, D, *Le désir de fictions*, Dis-voir, Paris, 1987.
Virilio Paul, *Esthétique de la disparition*, Galilée, Paris.

PASSAGES A l'ESTHETIQUE II :

ESPACES CULTURELS ALTERNATIFS ET LIEN CIVIL ESTHETIQUE.

1-*Le cinéma gréviste : naissance d'une nouvelle esthétique ?* (Muriel Beltramo, Université Paris 3).....p.80

***2-Amateurs et lieux alternatifs* (Marc Ferniot, Université Toulouse-le Mirail) p.100**

***3-Espaces de diffusion et enjeux spectatoriels* (Lise Gantheret, Université Paris 3*).....……p.121**

Muriel BELTRAMO
(Chercheur en Cinéma et Audiovisuel, Université Paris3-IRCAV).

Le « cinéma gréviste », naissance d'une nouvelle esthétique ?

A Lussas, comme chaque année, les spectateurs avertis et amateurs de documentaire s'apprêtaient à déguster la programmation savante des « Etats-généraux du Documentaire ». Nous étions en 1996 et l'équipe de Lussas se posait des questions sur la place du film face au social, face à l'histoire, face à l'animal ou face à la géographie. Un séminaire intitulé « Décembre en août » traitait de la question sociale en présentant une sélection de films relatant le conflit de 1995. Au cours de ce séminaire, le spectateur découvre alors de drôles d'objets filmiques : des films sur la grève réalisés par les grévistes eux-mêmes, d'étranges objets, faits d'accidents, de désordre perturbant presque la lecture unifiante à laquelle nous ont habituées les productions traditionnelles.

Les débats, interrogeant l'opportunité de cette projection, furent houleux, certains professionnels, virulents. Ces films, ces drôles de films, avaient-ils le droit d'être là ou étaient-ils là, comme le pense Michel, un des grévistes-cinéastes, « par accident » ? Représentaient-ils un nouveau genre, une esthétique inédite ? Comment apprécier ces films ? Ces films amateurs peuvent-ils être appréciés en terme d'esthétique au même titre que les films des professionnels ? Comment ont-ils franchi la barrière de la sélection professionnelle ? Quels sont leurs statuts ? S'agit-il d'une expression naissante, véritablement différente des préoccupations du cinéma militant, de l'esthétique du documentaire ou de celle du film de famille ?

Revenons un instant sur ces objets et l'histoire de leur apparition. Hiver 1995, la France est à pied. Un vent de protestation souffle sur le pays sous la forme d'une vague de grèves à l'université et de la fonction publique notamment. Fin novembre, au milieu de cette agitation sociale, les cheminots délaissent les voies de chemin de fer pour battre le pavé, se dressant contre le contrat de plan de la SNCF. Tous ensemble, les grévistes s'insurgent contre le plan de réforme de la Sécurité Sociale. Le pays va alors connaître une aventure qui marquera les consciences et s'achèvera à la mi-décembre. Pendant trois semaines, les manifestations rythment les rudes journées d'hiver en atteignant parfois deux millions de personnes, comme le mardi 12 décembre 1995. C'est l'époque de ce que l'on appelle encore aujourd'hui dans les couloirs des fédérations syndicales, la "grande grève". Pendant ces luttes, des caméras ont tourné, celles des grévistes cheminots, beaucoup, celles des cinéastes, moins, celles de la télévision, presque pas.

C'est ainsi qu 'aux quatre coins de la France, une production particulière a vu le jour : leurs petits films mal montés, sans commentaires et tournés en vidéo, en tout, plus d'une dizaine de films, issus de toute la France, sont venus former un témoignage un peu différent sur un événement néanmoins médiatisé. A la suite de ces initiatives anonymes, tandis qu'aucune séance de projection n'a vraiment eu lieu en présence de l'ensemble des grévistes, les CGT locales interviennent parfois en permettant le montage de ces productions, puis leur diffusion, à la confédération nationale. Les films, par l'intermédiaire d'un article d'un

journaliste du Monde, sont portés à la connaissance du public. Ultérieurement, ils sont envoyés au festival de Lussas de 1996 où ils illustrent un séminaire intitulé "Décembre en août". Enfin, à l'occasion de la fête de L'Humanité, ils sont projetés sans interruption durant tout le week-end. Finalement, ces films se retrouvent au siège national de la CGT, qui en devient le dépositaire exclusif..

Michel Raynal, conducteur à la SNCF, a filmé, pendant 1h30, ses camarades cheminots du Lot et de l'Aveyron qui organisent le quotidien de leur lutte : courses, cuisine, repas et même la fête marquant la fin de la grève ! La production est du comité SNCF Midi-Pyrénées.

Le film de Yann le Fol, contrôleur, *Rue de la gare, à toi Juppé*, se passe à Rennes. Ici, on n'hésite pas à faire quelques pas de danse pendant les manifestations et entonner quelques chants bretons.

Daniel Cami décrit les actions de ses collègues roulants et grévistes de la région d'Orléans : assemblées générales, blocages autoroutiers et, petite nouveauté, une conversation avec des non-grévistes. Ces deux films sont auto-produits.

Pierre Frémont, quant à lui, tient la chronique journalière de la grève à Limoges dans *Les voix du rail*.

Pendant une demi-heure, le syndicat CGT des cheminots de Saint-Etienne (Loire) raconte les épisodes de leur mouvement à la manière d'une profession de foi de leur syndicat. *Grève Jupette novembre 95* se déroule à Narbonne. Le deuxième est un film d'une quarantaine de minutes qui retrace une seule journée de la grève à Montluçon. Ces films sont visibles à la CGT et font partie des films les moins achevés. Pour aider la lecture de ces drôles d'objets, j'ai interrogé certains de ces cinéastes qui m'ont raconté leurs impressions et leurs visions. Il s'agit de Daniel, de Yann et de Michel, tous trois présents à Lussas avec leur film.

Partis d'initiatives individuelles et amateurs, quatre de ces films (Les voix du rail, Rue de la gare a toi Juppé, Lutte des cheminots de l'Aveyron et du Lot, Grève des cheminots d'Orléans, les Aubrais) se sont retrouvés sur le devant de la scène documentaire aux côtés de quatre films professionnels sur la grève en passant aux Etats Généraux de Lussas en 1996.

Deux jeunes réalisateurs, Sabrina Malek et Arnaud Soulier, s'aventurent dans les locaux de la gare d'Austerlitz, suivent les acteurs de la grève et sollicitent leurs réflexions tout au long de ces trois semaines. Ils en tirent un film *Chemin de traverse*, produit par Lucie films et Ceméa NTC (réintitulé *Parole de grève* lors de son passage sur ARTE) qui, loin de l'agitation des assemblées générales, nous introduit au cœur des pensées des grévistes.

Signalons un autre genre de travail avec le film *Gare sans train* réalisé par deux sociologues, sous l'égide du CNRS audiovisuel.

Tout comme l'avait demandé la CGT en 1968, la fédération CGT des cheminots commande un film à F. Danger, dont le projet est de suivre Bernard Thibaut, secrétaire général de cette même fédération : ce qui donne un film de 19 minutes sur le rôle du syndicat pendant les luttes titré *Tous ensemble, tous ensemble*.

Il y a aussi *Un hiver chaud*, un document brut, seul film de cinéma puisqu'il est en super 16 mm, présenté comme un simple témoignage et produit par Kinok film.

Aux côtés des films professionnels, les films des grévistes alimentent les débats. Dans quel genre peut-on les cataloguer ? Appartiennent-ils au genre documentaire, à celui du cinéma militant ou celui du film de famille ? De prime abord, leur esthétique n'est pas très claire et ils semblent emprunter des figures stylistiques à chacun des genres cités.

1-Un air film militant

A Lussas, le séminaire « Décembre en août », cherchait à revenir sur les événements politiques de décembre 1995 en proposant une sélection de films relatifs à « la grande grève » hivernale. Cette sélection relançait le débat sur les relations qu'entretient le cinéma avec la politique, questions soulevées davantage et de manière accrue par la présence des films amateurs dans la programmation. Le festival de Lussas, attentif aux nouvelles tendances du cinéma documentaire, nous donne t-il l'occasion de voir les réminiscences du cinéma militant ? Si les années 1968 ont été fortement marquées par le réveil de la fonction sociale du cinéma, l'apparition des films amateurs grévistes, a t-elle réactualisé la vague du cinéma militant ?

Un sujet politique

L'ère révolue du cinéma militant considérait le film comme une « arme » politique. Les films militants reproduisent alors un idéal, une vision du monde pour lesquels ils militent : avec leurs productions, les grévistes témoignent directement d'un des principaux problèmes de société, à savoir la défense de la Sécurité Sociale et des missions du service public SNCF.

Ainsi, les films grévistes sont militants dans leur sujet – la grève de 1995 contre le plan Juppé- puisqu'ils rapportent une lutte sociale. Et ils appartiennent d'autant plus au cinéma militant que ce sujet a été très peu traité par les médias. En prenant leurs camescopes, les grévistes cinéastes prennent aussi la parole comme pour s'opposer au monopole du traitement de l'information exercé par la télévision. Car, en filmant eux-mêmes leur grève, ils ont voulu combler les lacunes d'un discours médiatique dans lequel ils ne se reconnaissent pas pour écrire leur propre Histoire, ces moments uniques où ils jouaient un rôle important en France. Ce rôle est relativisé dans les représentations télévisuelles car il est axé surtout sur les difficultés des victimes de la grève, les "usagers". En se faisant héros de leurs propres récits, ils sont plus sûrs de répandre leur réalité et de livrer une expression en marge comme les cinéastes militants ont exprimé 27 ans plus tôt.

Un discours militant

Si le cinéma s'est désintéressé du mouvement de 95 (aucun cinéaste connu n'est venu tourner, seule Dominique Cabrera se servira plus tard de ce mouvement comme décor à un film) les productions audiovisuelles furent inégalement au rendez-vous. Assez éloignés des visées politiques de leurs anciens, les cinéastes documentaristes ont souvent laissé la parole des acteurs du mouvement s'exprimer, permettant la diffusion et l'explication de leur engagement politique. Le gréviste-cinéaste ouvre, quant à lui, le champ à l'expression des maints discours (celles des individus, celle du groupe, celle des "institutions") qui émergent de l'événement et forment dans les vidéos un propos militant.

La parole militante

Les réalisateurs des documentaires, s'ils ont échappé à la narration dépassée et autoritaire de la voix-off, ont bien souvent délégué leurs voix en se retranchant derrière les événements ou les personnages. Par exemple, la narration de *Chemin de traverse* est construite autour de l'interview des grévistes et celle de *Demain, la grève*, sur l'observation.

Dans le premier cas, les réalisateurs ont souhaité s'effacer derrière la parole des acteurs du mouvement tandis que dans le deuxième, ils ont choisi de laisser parler les événements. Si dans les documentaires cités ci-dessus, la parole est au centre de l'action, les films grévistes sont, sur ce point, assez différents: hormis les cas d'adresses verbales catalysées par la caméra et des interventions sonores propres au cameraman, les paroles, assez incompréhensibles, flottent dans le hors-champ et ne sont guère associées à une personne. Lorsque quelques paroles, voix-in, se font entendre, elles surviennent lorsque le cameraman filme une action en continu : les slogans chantés par les grévistes au cours des manifestations et les discours adressés aux grévistes au cours des assemblées générales.

Néanmoins, un discours politique du film se manifeste dans le champ sonore par des formes plus virulentes telles que des cris, des chants ou des discours oraux. Issues du groupe, les voix unies clamant slogans ou chansons apparaissent au tournage par la parole, en direct. Dans les films de Rennes et d'Orléans, les grévistes crient pendant les manifestations : *"Retrait du plan Juppé"* tandis qu'à Limoges, ils proposent : *"Usagers, cheminots, même combat"*. Tous ces cris participent au sens du discours puisqu'ils éclairent les raisons politiques de leurs actions.

L'appellation "les cheminots" revient dans les slogans et dans les banderoles. Ils se présentent ainsi en groupe et revendiquent cette communauté solidaire. *"Les cheminots sont dans la rue"* dans le film du Lot ou encore *"Juppé, si tu continues, les cheminots te botteront les fesses"* peut-on entendre. Certes, ils défendent un corps de métier, mais, plus qu'un réflexe corporatiste, c'est la tradition qui s'exprime puisqu'il existe une culture du rail et une fierté d'appartenir à la communauté des cheminots. Clamées dans la rue, ces phrases se faufilent dans les films en devenant les indices du discours revendicatif des cheminots.

De nombreux chants colportent également les indices de la lutte. En écartant ceux qui reprennent des chansons à la mode, dans presque chacun des films, les grévistes entonnent « L'Internationale », chant consacré à la lutte prolétarienne écrit au moment de la Commune par un poète français Eugène Pottier. Sa présence constitue une référence évidente à la lutte militante par sa dénotation révolutionnaire.

Nées par l'intermédiaire des syndicats et très souvent reprises par les réalisateurs grévistes, un autre genre d'interventions militantes existe : il s'agit des discours prononcés à l'intention des grévistes par les présidents des assemblées générales ou les responsables SNCF. Ces derniers, étant pratiquement toujours des représentants syndicaux, en sont donc les porte-parole. Ces discours sont reproduits avec régularité dans les films. Dans le film de Rennes, l'assemblée générale du 5 décembre retranscrit le début du discours quotidien d'un des deux responsables syndicaux CGT et CFDT :

«*Encore une journée de bras de fer avec le gouvernement, on ne sait pas encore qui va gagner*»

La manifestation filmée dans le film de Montluçon laisse la place pour entendre le discours de fin du cortège lancé par un responsable syndical. C'est le cas du discours intervenant après la lettre conjointe de Bernard Pons, ministre de l'équipement, du logement, des transports et du tourisme, et d'Anne-Marie Idrac, secrétaire d'état aux transports[172]. Parce qu'il marque la fin de la grève, ce discours syndical est commun à tous les films des grévistes : il est entièrement enregistré dans le film de Rennes, comme dans celui du Lot, ainsi que dans celui de Limoges. Cette scène, récurrente, montre l'importance et l'influence du discours syndical dans les films grévistes.

172 Il s'agit d'une lettre du Ministre de l'équipement, du logement, des transports et du tourisme et du secrétaire d'états aux transports envoyée le 14 décembre 1995 aux centrales syndicales. In *Le cinéma des cheminots en luttes, étude de cas : la grève de 1995*, mémoire de maîtrise, 1997, Muriel Beltramo, sous la direction de Roger Odin ; Annexe 1.

Ainsi, cris, slogans et discours oraux participent à la reproduction d'un discours militant dont l'origine est collective. Cependant, ce discours n'est pas toujours très distinct à cause des conditions techniques de tournage. Et il est d'autant plus indistinct que son origine est floue, se partageant entre le groupe de cheminot et les syndicats. Ce discours se résume davantage à une ambiance sonore qui, si elle n'est pas véritablement de la langue parlée, donne néanmoins à entendre les signes sonores du rassemblement et d'un certain militantisme par les sifflets, les applaudissements et autres interventions verbales vindicatives.

Le texte militant

La fonction dramatique donnée habituellement par le dialogue est ici insuffisante puisque celui-ci est difficile à percevoir, c'est pourquoi les grévistes ont eu recours à l'écrit pour donner des informations. Le texte apparaît sous forme de graphismes filmés -titres de journaux, slogans publicitaires, écrits des grévistes- ou dans les intertitres ajoutés au moment du montage. Dans tous les cas, il se surajoute aux images pour guider leur interprétation et additionner du sens[173].

Les intertitres

A côté du texte indiquant les éléments de temps et de lieu, les films présentent des cartons explicatifs, porteurs d'une valeur idéologique différente selon les films. Le film du Lot se termine par celui-ci «*à suivre*» et celui de Limoges par un résumé en image sur lequel on lit : *«cheminots en pétard».* Un exemple de discours plus vindicatif qui résonne comme un tract apparaît dans le film de Saint-Etienne : «*Après vingt-deux jours de lutte acharnée, la grève est suspendue. Enfin, il a été répondu aux cheminots* ». Un plus loin dans le même film, un intertitre termine le film sonnant comme une manifestation idéologique et une menace pour l'avenir :

«*La lutte unitaire a payé. La détermination des cheminots a fait reculer le gouvernement. [...] Ce mouvement est suspendu, l'unité de tous reste indispensable pour que les dispositions soient appliquées sans fausses interprétations de texte. Tous ensemble, restons vigilants*»

Bien qu'ils ne soient pas des intertitres, le commentaire militant se poursuit dans les titres donnés aux films. Reléguons leur rôle d'entrée dans la diégèse pour nous intéresser plutôt aux indications qu'ils contiennent. A Limoges, le film est intitulé *Les voix du rail*, celui de Narbonne *Grève jupette*, à Rennes, *Rue de la gare, à toi Juppé* quant à celui d'Orléans, tout simplement *Grève des cheminots d'Orléans Les aubrais*. Tous font référence à la lutte soit par le contenu soit par ceux qui la font. Ils fixent le décor des films et certains y ajoutent même une touche ironique.

graphismes filmés

Les quelques intertitres "idéologiques" se trouvent submergés par les graphismes filmés, provenant soit des banderoles ou d'autres écrits grévistes, soit de journaux de presse écrite ou de publicités.

Au détour d'une manifestation, on peut distinguer les slogans sur les banderoles, telle celle-ci, parmi bien d'autres, qui réclame le «*rejet du plan Juppé*» ou celle-ci qui prône le «*non au contrat de plan*». Dans le film de Narbonne, un plan nous montre un tableau sur lequel est écrit «*grève générale*». Au réalisateur la responsabilité d'avoir souhaité le rendre

173 C.Metz, *L'énonciation Impersonnelle*, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 64.

visible ou non, car ce texte apparaît de façon plus ou moins disparate et calculée. Syndicat, grévistes : la source est, là encore, collective et elle transmet des notions idéologiques.

Le réalisateur du film de Rennes montre par une touche d'humour un slogan publicitaire en gros plan «*un avant-goût de fête*». L'utilisation des slogans publicitaires, figure récurrente dans les films, pointe la difficulté de l'image à parler d'elle-même. Le cinéaste du film de Limoges aime également jouer avec cette façon de s'exprimer. Il commente des images de manifestations avec un zoom sur ces phrases : «*un Noël pas comme les autres*» ou encore «*liquidation totale avant fermeture*». Ils utilisent des textes rencontrés au hasard de leur trajet pour faire connaître leur sentiment.

Une autre attitude consiste à isoler des titres de journaux. Un plan fixe du film du Lot raconte que «*la grogne persiste en troisième semaine*». Dans le film de Rennes, une main empile les titres de journaux : on apprend l'état de la situation : «*Trains : deux jours encore difficiles*», «*la contestation s'étend*», « *Les syndicats du secteur public veulent la grève générale».* Le texte est celui du journal, mais le réalisateur le décontextualise en l'isolant par le zoom et donne un sens de lecture du film : on y lit l'importance de la durée de la lutte sur laquelle les forces s'affrontent.

Au hasard d'un plan, apparaissent les autocollants et les sigles du syndicat CGT. Bien souvent, ils sont présents plus que les autres CGT-FO, CFDT, CFTC ou encore FJAAC. Ce dernier, syndicat autonome des conducteurs, n'est pas mentionné visuellement à notre connaissance dans les vidéos- qui ont pourtant participé, eux aussi, à la grève. Le syndicat CGT était au moment des faits, le plus important quant aux nombre d'adhérents et très représenté chez les cheminots, situation que les vidéos respectent.

Sans voix-off, sans interviews, ni souci véritable de mise en scène, les grévistes cinéastes ont laissé se construire un discours à plusieurs voix. A l'oral, en dépit de quelques interventions anonymes des grévistes, ce sont les paroles collectives (cris, slogans, discours) qui participent au sens du film, tandis qu'à l'écrit, en laissant de côté les éléments spatio-temporels, informations ajoutées, ce sont les commentaires d'initiatives individuelles qui, comme des balises, conduisent l'interprétation et le regard du spectateur. C'est assurément en filmant des inscriptions écrites que les grévistes cinéastes ont eu le loisir de s'exprimer leur militantisme. Loin des discours militants organisés des formations politiques, les films diffusent un discours militant original, composé d'une ambiance sonore marquée idéologiquement accompagnée de textes filmés en forme de clins d'œil militants.

« Donner la parole à ceux à qui elle était refusée »

En filmant un sujet politique, les grévistes-cinéastes ont alors apporté leur témoignage sur leur lutte sociale en nous en donnant un aperçu plus ou moins distinct de leur engagement. Mais la grande force militante de ces films ne se trouvent pas là : c'est la place même occupée par les cinéastes qui donne un statut de film militant à leur production !

Le film comme *« une arme au service des masses »* (titraient les cahiers du cinéma d'alors) est un des leitmotivs du cinéma militant de 68, slogan réalisé 27 ans plus tard. Les grévistes se sont eux-mêmes donner la parole par l'acte de filmer et par-là rejoignent les rêves les plus chers des groupes militants de 68. L'aspect militant de ses films tient en effet dans l'initiative des grévistes eux-mêmes : sans que personne ne vienne leur apprendre ni leur demander de filmer, des acteurs d'un événement politique filment eux-mêmes leur mouvement. Et c'est donc en se donnant la parole eux-mêmes que les grévistes effectuaient leur plus bel acte militant !

2-Un air de film documentaire

La programmation des films amateurs dans le séminaire consacré à la grève se justifiait par leurs indications militantes. Mais, en intégrant la programmation de Lussas, les films grévistes, acquièrent aussi les lettres de noblesses du cinéma documentaire. Quels éléments appartiennent au champ de l'esthétique du cinéma documentaire ? Si cette esthétique fonctionne sur quelques principes[174], les films grévistes honorent trois conditions qui « fondent » le cinéma documentaire.

Un tournage en direct

En amenant avec eux leurs camescopes au bout de quelques jours de grève, les grévistes, alors cinéastes, tracent un croquis filmé et quotidien des comportements de leur communauté. Improvisation et imprécision guident la représentation des instants filmés. Ils enregistrent en situation des images et des sons sans suivre un scénario établi ni diriger des acteurs.

> *« au bout de quelques jours de grève, j'ai pris la caméra pour les copains, pour me faire un souvenir »* [175]

Cette déclaration de Daniel revient souvent dans la bouche des grévistes : ils n'ont pas préparé leur filmage, ils ont voulu suivre leur sensation. Ils ont filmé pour se faire plaisir avant tout.

> *« J'ai filmé à l'instinct »*[176]

Yann affirme aussi sa manière de filmer, au départ sans autres idées préconçues que de se laisser aller devant l'évènement. Le tournage est libre et sans contraintes prédéfinies autre que celle engendrée par le réel. Et le récit filmique s'organise autour du « ici »du corps du gréviste-cinéaste et du « maintenant » de la grève. Ainsi, bien que reconstruits par un montage, l'influence du réel donne des récits chaotiques et les scènes filmées sont confuses pour un étranger.

Un scénario dicté par le vécu

Cet « ici » et « maintenant » confirme la mainmise du réel et du vécu du cinéaste sur la conduite du récit. Chacun dans sa région, ils filment les coulisses d'une grève dont on ne connaît dans les médias que les conséquences sur les usagers.

Le fil conducteur est dicté par le réel de la grève : il nous emmène dans la vie quotidienne du mouvement avec son lot de manifestations, d'assemblées générales, de piquets de grèves, d'organisation des repas, de distribution de tracts : c'est ainsi que nous suivons avec le gréviste cinéaste du Lot, le départ animé des hommes en grève de sa section à destination Toulouse pour une grande manifestation ; le gréviste breton, quant à lui, filme toujours la même assemblée générale, difficilement accessible par les grévistes de sa section qui doivent enjamber une fenêtre pour y entrer ; le film d'Orléans nous montre le vote de la grève et les collectes ; celui de Limoges, les repas entre deux manifestations. Dans ces films, tous les instants de la vie d'un gréviste sont archivés.

Un bon exemple également de la prégnance du vécu sur la conduite des récits est visible avec le film *Les voix du rail* de Pierre Frémont. Il suit, comme les autres films l'ont fait

---

174 Gauthier, in L*e documentaire, un autre cinéma*, Nathan , 1995, p 244.

175 Extrait d'un entretien réalisé avec Daniel Cami, à Lussas, en 1996.

176 Extrait d'entretien réalisé avec Yann Le Fol, à Paris, le 6 octobre 1998.

ailleurs en France, toute la durée du mouvement social dans sa ville, Limoges, mais il le fait jour par jour, comme un chroniqueur précis, en indiquant par incrustation ou au montage les dates : du 7 décembre au 19 décembre, il n'omet presque aucune journée et tient là une sorte de journal filmé de la grève des cheminots à Limoges. Sans être aussi précises, ces dates se retrouvent dans bon nombre de films et montrent l'influence évidente du vécu sur les récits. C'est aussi le même cas de figure avec les multiples scènes rapportant le discours tenu par les syndicats en fin de grève : beaucoup de cinéastes l'ont filmé se soumettant à l'ordre du réel.

Par leur fonction, les cinéastes-grévistes sont introduits au cœur de la vie des grévistes-cheminots, se donnant ainsi un point de vue proche et intérieur flirtant au plus près avec les caractéristiques du cinéma direct.

« Je » raconte

Grâce à la légèreté du matériel et l'apparition du son synchrone, les documentaristes du cinéma direct sont parvenus à se glisser plus près et plus librement des objets filmés. Héritiers « inconscients » de cette évolution, les cinéastes amateurs ont fait leur cette attitude et se sont déplacés à leur guise au sein de l'événement-grève. Les récits sont alors construits autour du cinéaste narrateur, qui signe sa présence par au moins deux figures « stylistiques », à savoir un point de vue fluctuant et un regard insistant.

Lors d'un rassemblement de grévistes dans le film *Rue de la gare, à toi Juppé*, le cameraman rennois cherche à rendre des points de vue toujours différents de la situation, alors plutôt calme : il alterne des prises de vue du haut d'escaliers avec d'autres enregistrées sur le même plan que les personnages filmés. Ces prises éclatées sont le témoignage visible de sa circulation à travers l'événement. Certes, l'absence de pied aide la mobilité du cameraman, mais la multiplicité des points de vue à chaque fois inédits se retrouve dans le filmage des manifestations, technique que pratique également Michel :

> « Il faut devancer l'événement…j'aimais bien filmer par détour, comme si c'était le hasard…il faut épier…comme à la chasse. »[177]

Cette comparaison du cinéma avec la chasse est subtile et se retrouve dans les autres films. Par exemple, dans le film de Montluçon, le gréviste cinéaste filme la manifestation unitaire du 12 décembre. Il entraîne le spectateur dans une exploration de toutes les possibilités des points de vue. Tantôt d'une fenêtre, tantôt du trottoir, il se déplace autour du flux qui déambule, en expérimentant les éventualités de la meilleure vision à la manière d'un chasseur qui observerait sa proie !

Au cours des repas collectifs, dans le film sur les cheminots du Lot, le cameraman, par un "travelling manuel", suit la disposition de la tablée pour montrer la présence de tous les convives. En filmant la séance du repas, il entoure, cerne et délimite l'espace de la scène, tout comme le faisait le premier gréviste cinéaste en multipliant ses points de vue. Sans la caméra, il serait à l'intérieur de l'événement, attablé au milieu de ses acolytes. Avec l'appareil, il se place en position de regarder l'événement, donc s'en extrait et se pose comme observateur.

177 Extrait d'un entretien réalisé avec Michel Raynal, le 5 juillet 1999, à Capdenac, (Lot).

Dès que l'événement le permet, les cameramen circulent au cœur du réel à la manière d'un œil externe qui se déplacerait arbitrairement à travers l'espace visible de la grève et qui enregistrerait sa promenade ! C'est donc la caméra qui leur sert d'œil et transforme leur rôle : grâce à elle, cet « œil » perpétuellement mobile, le gréviste devient un observateur qui explore le présent de la grève, surplombe l'événement et s'en distancie.

Par ces marques visuelles, le film des cheminots du Lot, réalisé par Michel Raynal, illustre également la présence de ce regard. Le panoramique et le zoom sont les motifs de son récit. Pendant une manifestation, le cameraman zoome plusieurs fois sur le mot "Lot" parmi des revendications inscrites sur une banderole. Du bandeau, qui exhibe fièrement dans ses inscriptions son appartenance au syndicat CFTC, il ne retient que ce mot. Par ce choix, il manifeste ainsi son identité régionale, témoigne de son regard subjectif. Certes, il évoque ainsi les lieux du tournage, son attachement et son lien à sa région ainsi que le rôle du Lot dans le mouvement, mais il parle, matérialise et signe surtout sa présence en apposant son regard sur le réel. Il détermine sa présence de la même manière lorsqu'il zoome sur les slogans des banderoles ou des tee-shirts. On peut y voir une sorte de militantisme qui donne à voir ainsi son appartenance au mouvement de grève. Il informe par d'autres biais que par une parole explicative, les raisons du mouvement : *"contrat de plan : non ; service public : oui"* peut-on lire plusieurs fois dans les gros plans de ce film de Raynal.

Dans tous les films, les zooms sont également figures courantes. Un de ceux-ci[178] met en évidence cette pancarte d'une manifestation : *"Mai 68-déc 95"* et signale par cette comparaison l'importance qu'il prête au mouvement de décembre. Depuis sa fenêtre, le gréviste cinéaste de Montluçon pratique souvent la technique du zoom. Il se fixe tantôt sur des visages de manifestants, tantôt sur des slogans. Ainsi, il nous montre un homme dont la tête est celle du président de la république, Jacques Chirac, puis une banderole : *"La jupette Sncf en colère"*. Il sélectionne et isole de la manifestation des faits circonstanciels. Ce regard en loupe sur le réel est pour ce cinéaste le seul moyen de s'exprimer.

Les grévistes cinéastes se sont posés en observateurs en s'extrayant de l'événement soit par leur mobilité soit par l'utilisation du zoom. D'œil, la caméra devient regard grâce à tous ces divers effets visuels qui renvoient à la volonté et à la conscience du preneur de vue. Par ces marques visuelles, les grévistes ont tenté d'imprimer une expression personnelle sur l'enregistrement du réel. Le regard délibérément subjectif est aussi une manière de se montrer et d'inscrire leur présence individuelle par rapport à celle du collectif. Ils se sont assignés une place nouvelle, externe à l'événement, qui les désignent comme l'énonciateur de la narration, marque que l'on peut retrouver dans les récits documentaires.

Ces films sont identifiables dans certains traits caractérisant le mode documentaire : ici, on traite d'une matière première, d'une réalité brute - la grève vue des coulisses et vue de l'intérieur- certifiée par le mode de narration brouillonne, guidée par le vécu. Ainsi, une certaine authenticité se dégage de ces films, garante elle aussi du mode de production documentaire.

3 - Un air de film de famille

La place particulière du cinéaste-gréviste (à la fois acteur et observateur) donne à ces films une teneur particulière, proche du cinéma militant, du cinéma documentaire mais aussi du film de famille.

178 Le film est réalisé à Saint-Etienne et est visible dans les locaux de la CGT.

Une proximité à l'évènement

Le cinéaste documentaire, se voulant pourtant respectueux d'une éthique, se retrouve souvent dans la position d'un observateur, d'un indiscret, d'un intrus et d'un voyeur. Il doit être là au bon moment, fréquenter assez ses personnages pour qu'ils lui fassent confiance. Le cinéaste-gréviste n'a pas ce problème car il est naturellement immergé dans ce milieu.

Ainsi, les grévistes filmés ont un tout autre regard à la caméra, ils se livrent plus et ne voient presque plus la caméra lorsqu'elle est tenue par l'un des leurs. Le cinéaste en tant que tel se fait oublier. Habituellement, l'introduction de la caméra dans les assemblées générales et les piquets de grève soulève de la méfiance et n'est pas toujours facilement acceptée. Ici, les films fourmillent de marques de confiance. Clins d'œil, poings levés, sourires interpellent généralement les cameramen. Dans le film de Rennes, les grévistes n'hésitent pas à trinquer à l'intention du cameraman. Dans le film du Lot, ils appellent le cinéaste par son prénom. A Orléans, le cinéaste nous montre une opération de sabotage à la Sernam. A Narbonne, les grévistes font une photographie animée de tout le groupe. Tous ces exemples, non exhaustifs, concordent à dévoiler la nature intime de la relation[179] qui existe de part et d'autre de la caméra. Que le cinéaste soit un des leurs permet aux sujets filmés d'être en confiance et de se montrer spontanés. Les "acteurs" ne parlent pas à l'intention d'un spectateur potentiel mais au cinéaste ou entre eux sans chercher à être audibles.

Cette confiance dont témoignent les sujets filmés à l'adresse du sujet filmant permet à ce dernier de la capter sans encombre. C'est une conséquence induite du rapport particulier que le cinéaste entretient avec les sujets filmés : une position proche de l'événement filmé par son statut d'acteur. Il en sait autant sur ses "personnages" que ce qu'ils connaissent de lui : du fait de sa participation à l'événement, ils sont sur le même plan. Et c'est parce qu'il y a cette proximité de fait que la deuxième action, celle de filmer, est légitimée : il n'y a pas d'appropriation de l'autre justifiée par les besoins de la cause[180]. Les grévistes ne s'emparent pas d'un réel étranger, leur fonction de gréviste les autorise à filmer. La ligne tenue qui sépare le voyeur du cinéaste ne semble pas ici soulever de difficultés car le cinéaste ne pénètre pas dans une sphère privée : les confidences que lancent les grévistes filmés ne s'adressent pas à la caméra mais à leurs copains, cinéaste et futurs spectateurs. Cela donne une sorte d'équivalence et d'égalité[181] de part et d'autre de la caméra, véritable enjeu que doivent chercher habituellement les documentaristes

La place occupée par les cinéastes grévistes leur a permis de négliger le travail d'approche que doit réaliser tout documentariste et de pénétrer directement dans le réel de la grève. Mais cette place privilégiée n'a pas empêché les grévistes de produire des films qui rengorgent de maladresses de filmage (caractéristiques du film de famille) et auxquels les professionnels n'ont pas aimés être associés.

Un film « mal-fait » ?[182]

179 Ouvrage collectif, *Le Film de Famille*, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 16.
180 Colleyn, *Le Regard Documentaire*, Editions du Centre Pompidou, 1993, p. 76.
181 Cité par Gauthier, *Le Documentaire, Un Autre Cinéma,* Nathan, 1995, p. 117.
182 R.Odin, *Le Film de Famille*, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 28

Combien de changements intempestifs de mouvements de caméra, de tremblés, de décadrages, tous effets habituellement interdits, troublent notre perception. Dans les séquences de manifestations dans le film de Montluçon par exemple, le cadre des plans est toujours instable. Geste amateur par excellence, le zoom (zoom avant suivi immédiatement d'un zoom arrière) est une figure courante dans la plupart des films et participe au brouillage de la perception de ces films. C'est le cas plus particulièrement de celui de Saint-Etienne, de celui du Lot, et de Montluçon où ce geste est mené brutalement et de façon imprécise. De la même manière, la vitesse des panoramiques est rapide et empêche une vision uniforme. L'espace est représenté par fractions détachées du réel, ce qui donne une esthétique fragmentée. Dans le film de Narbonne, les images se suivent, coupées brutalement : les plans sont souvent discontinus. Pendant la manifestation qu'il filme, le gréviste de Rennes suit rarement une scène jusqu'au bout et fait en quelque sorte avorter l'événement. Les plans montés en cut abondent dans les récits des grévistes, ne permettent pas un énoncé fluide et cassent l'effet de transparence qui découle habituellement des raccords invisibles.

Adresses à la caméra

Caractéristiques du film de famille[183], les adresses à la caméra fourmillent dans les vidéos. Non seulement les personnages jettent des regards à la caméra, mais lui parlent. Plus exactement, ils ne s'adressent pas directement au spectateur mais à celui qui est derrière la caméra, ce qui intègre le cameraman dans le film comme personnage. Dans tous les films, à force d'être nombreux, les exemples deviennent banals mais ils attestent la collaboration et la connivence du cameraman avec les personnages filmés. Ce sont successivement des exclamations qui s'égrènent tout au long des films comme *"on est là, Michel"* ou bien *"ne filme pas Juppé"* ou encore *"quand est-ce qu'on le voit, ton film"*. La complicité se reconnaît aussi avec cette manifestante qui lance à la caméra du gréviste cinéaste de Rennes : *" t'auras de bons souvenirs après"*. C'est aussi le cas de nombreuses fois dans le film de Narbonne dans lequel par exemple une gréviste demande en riant au caméraman : *"Tu sais que c'est mon anniversaire, quand même !"*. Par leur spontanéité et leur familiarité, les adresses à la caméra montrent l'homme qui est derrière.

Le film des cheminots du Lot réalisé par M. Raynal illustre aussi cette communication, une scène particulièrement nous semble emblématique du film et plus achevée que dans les autres films. Elle se passe dans un supermarché où un gréviste fait les courses pour la collectivité. Il n'a de cesse de demander son avis au réalisateur comme au rayon boucherie où il l'interroge : *"C'est bien cela, monsieur Raynal, trente tripous ?"*. Cela donne une scène assez comique où le cameraman, et par conséquent la caméra, devient un personnage à part entière, certes hors champ, mais bien localisable et représenté pour le spectateur par ce dialogue. Il est appelé par son nom explicitant là sa relation et son degré de familiarité avec le personnage filmé.

L'adresse à la caméra, un des traits du film de famille, donne la sensation d'un film « mal-fait » mais témoigne la place singulière tenue par les cinéastes amateurs face à l'événement.

Une grève joyeuse

Les grévistes ont appréhendé l'événement public par leur vécu car ils abordent, tout d'abord, l'histoire de la grève du point de vue de sa vie concrète. Parallèlement au discours politisé apparaissent de nombreuses scènes privées « bon enfant ». De la grève, ils nous offrent alors un portrait allégorique de la joie et de l'union qui prend sa source dans la mise en

183 R.Odin, *Le Film de Famille*, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 30.

scène du souvenir et celle des rapports sociaux présents. Chacune des scènes de chacun des films semble mettre en marge l'aspect politique en s'accordant à souligner le même climat allègre. Dans leurs mains, la caméra disparaît alors et devient invisible pour nous laisser pénétrer dans la vie souterraine de la grève : à partir d'une lutte politique importante, les grévistes nous livrent à travers leurs films une grève inédite et festive, chaleureuse et intime.

Les cinéastes enregistrent le présent comme déjà un futur souvenir idéalisé. En effet, à la télévision, la grève est décrite par des gares désertes, des usagers en colère, des grévistes caricaturaux et des experts politiques décalés, le dit et le montré s'arrêtent avant les motivations des grévistes. Aucune explication n'est donnée pour la genèse du conflit, seuls des stéréotypes et des cas particuliers affluent. Parfois même, les manifestants sont montrés comme des personnes bon enfant et sans conscience politique. Un reportage du journal télévisé de TF1 diffusé le 28/11/95 nous présente l'ambiance familiale qui règne dans le car de "l'armée des militants de FO". Ce commentaire considère ainsi les militants comme une espèce en voie de disparition. En règle générale et en dehors des portraits clownesques, les militants sont décrits uniquement dans leur rapport avec les usagers. Confondant les moyens utilisés avec les raisons des grévistes, les médias les présentent comme animés d'une seule et unique motivation, gêner les usagers, sans s'interroger sur les réelles causes qui les font agir.

On comprend alors la démarche et la volonté des documentaristes qui donnent à l'inverse à entendre la parole des grévistes. Ainsi, dans les documentaires, la grève est montrée par les réflexions et les angoisses des protagonistes. Dans *Demain, la grève* comme dans *Chemin de traverse,* aucun commentaire directif, seulement les pensées de grévistes qui nous renseignent sur la situation. Dans le deuxième film, le fil conducteur suit la parole des acteurs de la grève mis en situation d'entretiens individuels où ils peuvent se dévoiler. Symbolisée par ces paroles, la grève y est sérieuse et profonde. Très éloignées de ceux-ci comme de ceux-là, les vidéos des cheminots montrent la grève d'un point de vue interne et chaleureux. Aucune réflexion, aucune considération directe sur le mouvement ne viennent effleurer les moments de la vie quotidienne et intime des grévistes, moments qui, pourtant abondent.

On y voit le rituel de la grève, mais un rituel festif : dans toutes les scènes choisies, l'atmosphère est joyeuse et chaleureuse. De scènes privées en manifestations, les films nous rapportent un point de vue presque folâtre du mouvement. Contrairement à ce que montrent les documentaires sur le sujet, rarement soucis, angoisses, contradictions et désaccords nous sont relatés. Sous les bruits typiques des sifflets, les scènes conviviales se multiplient à la façon de cet inévitable repas de fin de grève que l'on trouve dans chaque vidéo. On souffle souvent des bougies dans les films grévistes comme dans le Lot, où au douzième jour de grève, les cheminots fêtent les trente-huit ans d'un certain Dominique. On chante partout, de Rennes à Rodez en passant par Paris et Narbonne. Dans toutes les rues de France, on bat le rythme sur les "bidons" vides, on se déguise.

Faire grève, c'est aussi se laisser aller au sentiment exaltant d'être une force puisée au spectacle du nombre. Comme au temps où les grévistes s'endimanchaient les premiers jours de grève, ils laissent réunions et manifestations, qui forment la trame de la vie collective, remplacer les horaires stricts et les conditions de travail difficiles. La grève crée ce besoin de fête qui ne va pas sans la foule ni le bruit. Conviés à cette fête par leur statut de grévistes, les cinéastes se sont laissés aller à cette jubilation dans la vie comme dans leurs films où ils ont retranscrit l'aspect festif de la grève.

Ils ont filmé une grève sympathique pour en garder un bon souvenir. Les films prennent alors la même fonction que celle du film de famille, qui fixent les moments heureux du temps familial, comme les mariages et les anniversaires, un rôle déjà attribué à la

photographie[184]. Les films perpétuent la fête de la grève en figeant les instants agréables. C'est ainsi que ces films deviennent une seconde vie de la grève, une continuité délectable et attrayante de la réalité. Au début, ce fut leur motivation puisque trois d'entre eux m'ont dit avoir voulu filmer pour eux et pour leurs "copains" afin de garder un souvenir, notamment un souvenir agréable.

C'est ainsi qu'adressés aux grévistes, les films reconstituent l'unité et la cohésion de la famille gréviste cheminote et recréent des moments idylliques[185] comme peut le produire le travail de la mémoire. Devant la caméra, sujet filmant et sujet filmé ont poétisé leur présent qui deviendra un passé idéalisé. A l'aide des sujets filmés, les cinéastes ont reconstitué et recréé ainsi une version utopique de la lutte de la famille SNCF. La mythologisation, inscrite dans le procédé cinématographique[186] même, permet aux films grévistes d'être le théâtre d'une mise en scène de l'enthousiasme et du bonheur de faire grève.

Si les films grévistes ne remplissent pas toutes les figures stylistiques du film de famille du fait de leur mélange des genres (leur aspect documentaire lié au pouvoir de l'évènement sur le récit filmique leur permet d'échapper à l'absence de clôture, l'émiettement narratif, la temporalité indéterminée), ils en conservent assez pour qu'on puisse les classer dans la catégorie film de famille. Des maladresses de filmage à l'ambiance joyeuse et familière, les films sont marqués par un air de film de famille.

4-Le « cinéma gréviste », une esthétique de la « fusion » ?

Difficiles à cataloguer dans un seul genre et à la lisière de plusieurs genres, le statut de ces films est difficile à déterminer car ils ont emprunté plusieurs aspects aux modèles de représentation existants.

L'énoncé -le sujet traité, les lieux décrits, les personnages montrés- leur confère un statut de document et le dispositif filmique -enregistrement sur le terrain en direct- les rapproche d'un courant du film documentaire, le cinéma direct. Bien que l'événement traité appartienne à la sphère publique, ils empruntent une série de figures au film de famille : la proximité du cinéaste à l'événement, l'absence de personnage en tant que héros individuel, le morcellement de la parole, la structure fragmentaire et le rapport particulier au temps. Et la narration, malgré les perturbations et les ruptures dans sa progression, les rapproche des procédés du cinéma narratif traditionnel car elle s'est soumise au déroulement classique : exposition, développement, dénouement. Devant des fragments décousus, ils ont donné à leurs films une structure de narration linéaire. En voulant filmer d'instinct leur rébellion, ces cinéastes ont néanmoins souscrit aux codes de la représentation cinématographique. La contestation issue du réel n'a pas débordé et transformé les formes du récit.

Malgré les figures que ces films empruntent ici et là à d'autres esthétiques cinématographiques, ces drôles d'objets n'appartiennent donc pas à part entière à un genre reconnaissable. Leur narration « mal faite » les empêche d'appartenir complètement au champ du film documentaire de la même manière que leur cause, indistincte et plurielle, éloigne ces productions du cinéma militant. En possédant un air de cinéma documentaire, un air de cinéma militant et un air de film de famille sans toutefois appartenir complètement à un de ces genres, nous pouvons qualifier ces récits filmiques d'une esthétique de la combinaison. En

184 P.Bourdieu, *La Photographie, un Art Moyen*, Editions de Minuit, 1965, p. 49.

1857 R.Odin, *Le film de famille*, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 32.

186 *Cinémas et Réalités*, Saint-Etienne, 1984, p. 268- 269.

effet, les figures stylistiques, appartenant habituellement à des genres divergents, se côtoient et forment un genre cinématographique « en fusion ».

Cette lecture bouscule les énoncés esthétiques habituels qui classent les objets en fonction de leur genre. S'ils n'appartiennent à aucun genre reconnu, sur quels critères et sur quels énoncés esthétiques le festival de Lussas les a sélectionnés ? Est-ce cette esthétique de la fusion qui a séduit les organisateurs ? Pour cela, relisons la présentation du séminaire par Jean-louis Comolli où il décrit « les films de décembre »[187] :

> *« ...la nouveauté est, je le redis, que pour la première fois à une telle échelle, des grévistes, nombreux, et un peu partout en France, à Rennes, Marseille, Capdenac ou Limoges, se sont saisis d'un camescope, VHS ou Hi8, pour filmer, là où ils étaient, le mouvement dans lequel ils se trouvaient eux-mêmes engagés… »*[12]

Pour Comolli, l'inédit se tient davantage dans la posture du cinéaste, à la fois acteur et observateur que dans l'œuvre elle-même, qu'il appelle *« bande »*. Il poursuit ensuite, insistant clairement sur cette nouveauté :

> *« Plus ou moins montées et mises en forme, parfois conçues comme des films et parfois simples collages de rushes, ces bandes démontrent […] une ambition nouvelle dans l'histoire des luttes sociales : que ce soit les acteurs directs du mouvement qui prennent en charge sa représentation. »* [12]

Comolli accentue sur l'intérêt dans l'apparition même de ces films et dans leurs conditions de productions. Tout au long de sa présentation, il décrit peu leur esthétique, *«entre film et collage de rushes »,* mais souligne davantage *« l'ambition nouvelle »* dans ce geste de filmer. Et le festival de Lussas, par l'intermédiaire de la plume de Comolli, a davantage voulu saluer l'initiative de filmage des grévistes que la qualité esthétique de leurs productions. Il poursuit en remarquant l'importance *« du changement de place des grévistes* ». S'il existe désormais un cinéma gréviste, il se caractérise par une esthétique de « la fusion » issue de la posture « à facette » du cinéaste.

Une posture à facettes

Effectivement, filmer sa propre grève lorsqu'on est impliqué dans l'évènement demande aux cinéastes d'alterner sans cesse entre deux rôles, celui de cinéaste avec celui de gréviste. Alors, le récit du film devient alors un espace de confrontation entre ces deux rôles. Manifestations, assemblées générales, scènes privées sont autant de scènes dont l'esthétique dépend du résultat de cette confrontation.

Ainsi, les manifestations et autres scènes publiques de la grève offrent au gréviste par leur longueur toute latitude pour devenir cinéaste. Il observe, cherche le meilleur point de vue pendant qu'il manifeste. Pour toute banderole, il exhibe une caméra car pour filmer la

187 Brochure des Etats-Généraux du film documentaire, p. 7-8, août 1996.

1

1

manifestation, il quitte un instant sa fonction de militant pour endosser celle d'observateur. Durant les manifestations, le cinéaste-gréviste multiplie les points de vues car il n'a de cesse de s'extraire du mouvement afin de trouver la bonne place.

Alors qu'elles représentent un moment décisif et quotidien, assez peu d'assemblées générales sont filmées par les amateurs. Et lorsqu'elles le sont, les cinéastes se soumettent à l'ordre du visible. Lieu de décisions graves (pour ou contre la poursuite de la grève) et collectives, les assemblées générales sont représentées selon la mise en scène orchestrée par l'espace social. Lorsqu'il filme, le « cinéaste » se met au service du gréviste comme le réel l'y oblige. La plupart du temps, il filme peu ce moment, parfois seulement le résultat du vote. Dans ces scènes, le gréviste l'emporte sur le cinéaste car, si le gréviste filme la totalité du moment de vote, il ne peut voter et perd en quelque sorte son statut de gréviste. Ce moment symbolise la confrontation du rôle de cinéaste avec celui de gréviste militant

Loin du bruit des manifestations, des assemblées générales, des scènes privées comme les piquets de grève et les repas collectifs, ces scènes ne mettent pas en jeu un choix entre l'activité de gréviste et celle de cinéaste. L'ensemble de la communauté gréviste est à ce moment-là en pause par rapport au travail de la grève et à celui du militantisme. Les films montrent des scènes privées plus souvent que celles auxquelles l'on pourrait s'attendre car filmer ce genre de moment leur permet de concilier leur activité de gréviste et celle de cinéaste, et d'en résoudre le dilemme.

Les films amateurs abondent davantage en scènes de manifestations et en scènes privées qu'en séquences typiques de grève. Cette abondance montre que les cinéastes-grévistes se sont davantage laisser aller à filmer les moments où ils ont pu délaisser leur activité de gréviste et où leur présence en tant que militant n'était pas nécessaire. Le temps du récit est le temps où le gréviste a troqué ses habits contre ceux du cinéaste. En conséquence, filmer participe à un temps à part de celui de militant-gréviste et conduit les apprentis cinéastes à valoriser un nouveau rôle, celui de cinéaste.

Les documentaristes ont presque une démarche inverse car, en filmant, ils participent à la vie de l'événement. Leur compétence de cinéaste leur permet d'être gréviste le temps du film. C'est la caméra qui justifie leur place à l'intérieur du mouvement alors que chez les grévistes, c'est elle qui l'en extrait. Chez les professionnels, le cinéma se met au service d'un sujet, la grève dans ce cas.

Ainsi le confirme Dominique Cabrera[188] lorsqu'elle rêve le cinéma « comme un outil de recherche en politique »[189] démarche qui s'oppose à celle du cinéaste amateur Michel Raynal qui déclare :

> *« J'ai pris la caméra pour faire un souvenir pour moi seulement après, je me suis fait prendre au jeu, comme une histoire….J'étais le seul à avoir un camescope c'était extraordinaire,[…] j'adorais ces images et ces fumées »*[190]

Michel découvre le langage cinéma au cours d'un événement qu'il vit : la politique lui permet de découvrir l'outil cinéma. Les professionnels vont eux découvrir le monde dur de la grève le temps de leur film. Leur caméra est participante, voire complice de l'événement. Le cinéma vient au service de la grève, il se met en grève littéralement comme le clament les deux cinéastes de *Paroles de Grève* :

---

188 En 1999, Dominique Cabrera a écrit et réalisé un téléfilm de fiction intitulé « Retiens la nuit » pour la chaîne ARTE dont le sujet se passe pendant les grèves SNCF de 1995.

189 Propos recueillis le 07/09 /01 par I. Potel suite au tournage du film « Retiens la nuit » pour le journal Libération

190 extrait d'un entretien avec Michel Raynal réalisé le 5 juillet 1999 à Capdenac (Lot)

« Ce n'est pas l'image qui prime, c'est la grève ».

Alors que le gréviste cinéaste doit se détacher de son milieu pour en rendre compte et filmer, le documentariste doit lui s'immiscer et se fondre dans le paysage qu'il doit décrire. Il doit 'aller à la rencontre de l'objet à filmer alors que le gréviste s'en éloigne. Si l'événement est le centre, alors les amateurs ont une « posture centrifuge » car ils veulent s'éloigner de la grève pour toucher l'image tandis que les professionnels occupent une « posture centripète » car ils tendent à se rapprocher du centre, la grève, en voulant se servir du média cinéma. La comparaison entre les attitudes des professionnels et les amateurs accentue la nouveauté et l'importance de la posture prise par les cinéastes-grévistes.

Une « esthétique de la posture » ?

A l'origine acteur social, le cinéaste, par les conditions de production, devient observateur du mouvement et chroniqueur de sa propre participation, authentifiant ainsi le terme de "récit de vie" qui vient spontanément à l'esprit: cinéaste-observateur car la caméra est associée à sa vision; cinéaste-témoin car cette vision est interne à l'événement; cinéaste-auto-biographe car l'événement filmé est aussi le sien.
Il se tient alors dans une posture unique, à la fois celle du militant (parce qu'il traite d'un événement politique), du documentariste (parce qu'il s'agit d'un sujet public) et du cinéaste de famille (parce qu'il fait partie des sujets qu'il filme). L'originalité de cette place « à plusieurs facettes » a des conséquences sur l'esthétique des films produits. Le cinéaste « à facettes » produit donc un film à plusieurs figures : un aspect militant lorsqu'il est en posture militante, un contenu documentaire lorsqu'il est cinéaste documentaire et des traits du film de famille lorsqu'il enregistre en famille! La posture que prend le cinéaste influence directement le contenu du film.

C'est ce que signalait Comolli en parlant de la « nouveauté » de ce cinéma où les acteurs eux-mêmes ont souhaité changer de place, passant du dedans au dehors. L'acte de filmer, l'épisode principal de ces films à facettes, devient alors l'histoire d'un passage. Pour les professionnels, il s'agit d'un passage vers un acte militant tandis que chez les amateurs, le passage s'achemine vers un acte d'expression personnelle. Car, dans leur contenu, les œuvres amateurs témoignent autant de la grève que de l'individu qui filme, autant des coulisses de l'événement que de la découverte du langage cinématographique par ces auteurs. Ce passage du dedans au dehors souligne que le cinéma, moyen chez les professionnels et finalité chez les amateurs, naît dans un placement, ce placement perpétuel du cinéaste par rapport au monde. L'originalité de ces films et leur appréciation se tient dans la posture mouvante des cinéastes au détriment des objets produits. Ainsi, la naissance d'un « cinéma gréviste » s'accompagne d'une série d'interrogations d'ordre esthétique et artistique.

La sélection de ces films à Lussas préfigure-t-elle un changement esthétique où la qualité des objets diminue au profit de l'acte de production? Cela signe t-il une nouvelle ère esthétique où compte davantage les actions que les objets produits? L'acte d'expression est encouragé par la tendance à la démocratisation des techniques audiovisuelles et à la réduction des coûts des technologies : le développement de la consommation a induit un accès plus aisé du grand public aux outils (camescopes, montage virtuel..) dont ont bénéficié de nombreux cinéastes en herbe et passionnés. Cette tendance n'est donc pas nouvelle mais au contraire, elle s'est réalisée tout au long de l'histoire du cinéma et de son développement technique. Depuis longtemps, dans le champ du cinéma documentaire, les outils se perfectionnent de manière interne pour se simplifier à l'usage et ils se démocratisent régulièrement au cours de son histoire. Ce fut le cas pour lorsque le format 16 mm devient un format professionnel. (Frédéric Wiseman tourne ces films en 16 mm), le format amateur super 8 a eu une petite

existence professionnelle. Après-guerre, l'Arriflex 35 a été une vraie révolution pour les opérateurs. Plus légère, plus facile à cadrer, portable, elle a changé en son temps les manières de filmer. C'est aussi le cas encore actuellement, avec le développement du numérique. Les professionnels recherchent alors et toujours la liberté de mouvement, la liberté économique, la liberté d'approche du réel, ces libertés qui redonnent du pouvoir au créateur. Autoproduction, équipes légères et soudées, tournages sans autorisation, voire en secret, sans éclairages : des qualités qui relèvent des conditions de productions des amateurs. Ainsi, le cinéma amateur joue un rôle important dans l'évolution des techniques car il se révèle être un terrain d'expérimentation pour le cinéma professionnel. Le format amateur est utilisé, par exemple, lorsque les documentaristes ont besoin de passer inaperçus. Cet aller et retour permanent entre des pratiques du cinéma documentaire et du cinéma amateur favorise t-elle le glissement des cadres esthétiques en donnant l'impression que les frontières sont moins étanches, comme ce fut le cas avec le passage de ces productions amateurs à Lussas ? Auraient-elles marquées un nivellement esthétique entre le genre amateur et le genre professionnel?

Certes, l'accessibilité à la technique audiovisuelle augmente le nombre de productions comme en témoignent l'apparition des films grévistes mais le problème reste entier quant à la diffusion. En effet, si l'accès à la fabrication peut être facilité, en est-il de même pour la diffusion ? Les films grévistes ont été projeté dans un séminaire (Lussas) et au cours d'une fête politique (la Fête de l'Humanité), parfois dans les centres régionaux de la SNCF. Ces projections servent à étudier et à réfléchir sur le phénomène de la naissance de ces films de manière à les comprendre du point de vue de leur manifestation sociologique plutôt que de leur esthétique. La médiatisation du développement des nouvelles technologies et de son accessibilité n'est-elle pas un « leurre » puisque la question technique revient à une question économique: qui décide de la diffusion ? Et avec la question de la diffusion vient celle du public : y a t-il un public et comment le toucher si on ne dispose pas d'énormes moyens de publicités ?

BIBLIOGRAPHIE

BOURDIEU Pierre**,** *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Editions de Minuit, 1965,
Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action, Editions du Seuil, 1994.

BRANIGAN Edward**,** *Point of view in the cinéma*, Mouton, 1984.
CHION, Michel**,** *La Voix au cinéma, Le Son au cinéma, La Toile trouée*, Editions de l'étoile / Cahiers du cinéma, 1988
L'Audio-Vision, Edition Nathan, Paris, 1990.
COLLEYN Jean-Paul**,** *Le Regard documentaire*, Editions Centre Georges Pompidou, 1993.
DE France Claudine**,** *Cinéma et anthropologie*, Editions de la maison des sciences de l'homme, 1989.
ELIAS Norbert**,** *Qu'est-ce que la sociologie*, Editions de l'aube, 1991.
ESQUENAZI Jean-Pierre**,** *Film, perception et mémoire*, L'harmattan, 1994.
GARDIES André**,** *Le Récit Filmique*, Hachette, Paris, 1993.
, *L'Espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.
GAUDREAULT André et JOST François**,** *Le Récit Cinématographique*, Nathan, 1990.
GAUTHIER Guy**,** *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan, 1995.
GOODMAN Nelson**,** *Manières de faire un monde*, Ed. J. Chambon, 1978, traduction française 1992.
, *Langages de l'art*, Ed. J. Chambon., 1990.
HEGEL G.W.F**.,** *Introduction à l'esthétique, le beau*, Flammarion, 1979
HENNEBELLE Guy**,** *Cinéma militant, Cinéma d'aujourd'hui*, 1976, *Cinémaction* n°5 et n°6, section n°II.
LEBLANC Gérard**,** *Scénarios du réel, Tome 1 et 2*, Editions L'Harmattan, 1997.
LEROI-GOURHAN André**,** *Le Geste et la parole*, 2 vol., Albin Michel, 1965.
MERLEAU-PONTY Maurice**,** *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1964.
, *La Structure du comportement*, P.U.F., 1942.
METZ Christian**,** *Langage et cinéma*, Editions Albatros, 1977.
, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Editions Klincksieck, 1968.
, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, 1991.
NICHOLS Bill**,** *Ideology and the image*, Editions Indiana University Press, 1981.
FERRO Marc**,** *Film et histoire*, Ed. E.H.E.S.S, 1984
FREUND Gisèle**,** *Photographie et société*, Editions du seuil, pour l'édition française, 1974.
PERROT Michèle**,** *Jeunesse de la grève, 1871-1890*, Editions du Seuil, 1984.
SORLIN Pierre**,** *Sociologie du cinéma*, Aubier Montaigne, 1977.
ZIMMERMAN Patricia**,** *Reel families: a social history of amateur film*, Indiana University Press, 1995.

Articles, Revues, Ouvrages collectifs:

- *Communications n° 38, Enonciation et Cinéma*, Editions du Seuil, 1983.
- *Communications n°48, La vidéo*, Seuil.
- *Esthétique du film*, Nathan, 1994.
- *Cinémaction* N° 41, Le Documentaire français.
- *Cinémas et réalités*, Travaux XLI, Université de Saint-Etienne, 1984.

- *New challenges for documentary*, University of Californie press, 1998.
- *Le Film de famille, usage privé, usage public*, Roger Odin (sous la direction) Méridiens Klincksieck, 1995.
- *Theorizing documentary*, Routledge, Inc, 1993.

Brochure des états-généraux de Lussas, Août 1996

FILMOGRAPHIE

La classification proposée est une filmographie large comportant les productions qui nous aidées à réaliser ce travail sans qu'elles soient forcément citées dans notre étude.

Productions sur la grève de 1995

CAMI Daniel,
"Grève des cheminots d'Orléans-Les Aubrais ", Cami, 1996.
CGT Saint-Etienne,
"Les Cheminots de Saint-Etienne", CGT, 1996.
FREMONT Pierre,
"Les voix du rail", Frémont, 1996.
LE FOl Yann,
"Rue de la gare, à toi Juppé", Le Fol, 1996.
MONTLUCON anonyme,
"Grève 12/95", 1995.
NARBONNE anonyme,
"Grève jupette, nov 95", 1996.
RAYNAL Michel,
"Lutte des cheminots du Lot et de l'Aveyron en grève", Comité 'établissement SNCF Midi Pyrénées, 1996.

Productions amateurs antérieures à 1995

Document anonyme,
Paris, 1947, Vidéothèque de Paris.
Grèves d'occupations,
réalisation anonyme, 1933, Vidéothèque de Paris.
Grèves d'occupations,
réalisation anonyme, 1936, Vidéothèque de Paris.
Georges Péchoux,
Club des amateurs cinéastes de France, 1936, Vidéothèque de Paris.
La longue marche du collectif
Anonyme, 1979, Vidéothèque de Paris.

Productions professionnelles sur la grève de 1995

CHILOWICZ François et ROY Lekus
"Demain, la grève", Planète, 1996.
MALEK Sabrina et SOULIER Arnaud
"Chemins de traverses", Tema, Lucie film, 1996.

Productions antérieures ou sur un autre mouvement

ARC
Citroën Nanterre, mai juin 1968.
CINELUTTE,

"Bonne chance, la France", Cincenelle, 1974.

EISENSTEIN, Sergot

La Grève, 1925, Russie.

KOPPLE Barbara,

Harlem country, 1979

LOACH, Ken

Les Dockers de Liverpool, 1995.

THORN Jean-Pierre

"Oser lutter, oser vaincre", Ligne rouge, 1968.

"Le Dos au mur", 1980.

MARKER, Christ,

"A Bientôt, j'espère", Biskra, 1967.

"Le Joli mai", 1962.

MUEL Bruno et le groupe MEDVEKINE de Sochaux,

"Week-end à Sochaux", Biskra, 1971.

STORCK Henri et IVENS Joris

"Misère au Borinage", 1933.

Autre

VELASCO Alexandre,

Les Rendez-vous de décembre, 1996.

Marc FERNIOT
(Maître de conférences en Arts Appliqués, Université Toulouse-le Mirail)

Amateurs et lieux alternatifs

Qui n'a pas assisté à une projection, sauvage ou policée, improvisée ou rituelle, dans un café de quartier ou dans un bar « tendance », dans une boutique à la mode, un restaurant, ou encore dans un espace commercial recyclé, le temps d'une soirée, en un terrain sur lequel se déploient des enjeux culturels ? Les technologies numériques ayant considérablement facilité les possibilités de faire un filmage et, surtout, un montage de qualité, le nombre de productions audiovisuelles et de réalisateurs ne cesse de croître. Ces derniers deviennent autant de candidats à la présentation de leurs travaux, et sont à la recherche d'un public, aussi réduit soit-il. Par-delà cette banalité, des interrogations surgissent à propos de l'investissement –en tous les sens que peut prendre ce terme (esthétique, politique, économique, sociologique, etc.)-dont font preuve les protagonistes (réalisateurs ou spectateurs) de ces événements culturels de la sphère privée en particulier, de la scène alternative en général.
Ayant travaillé sous le mandat d'une « ethnologie de la relation esthétique », nous avons bien entendu privilégié dans notre enquête l'approche esthétique. Toutefois, l'esthétique constitue un champ de recherche particulièrement vaste, voire poreux, une « science-carrefour » qui mobilise beaucoup d'autres approches et savoirs connexes. Alors, tout de suite, quelques précisions…

Axes et cadres théoriques de la recherche

Puisque les termes « esthétique » et « art » suscitent toujours des controverses interminablement fécondes et qu'ils sont devenus les mots-valises que l'on sait, il convient, d'entrée de réflexion, de préciser peu ou prou à quelles acceptions desdits termes on renvoie.
Nous comprendrons ici le terme « art » en tant que résultat tangible d'une conduite (ou d'un savoir-faire) esthétique, ce résultat pouvant prendre soit une forme objectale (une « pièce » sinon une œuvre), soit une forme sociale (action, comportement, attitude…).
Nous entendrons sous le terme « esthétique » la conséquence d'un processus de cristallisation (ou de rencontre) des horizons d'attente et de rétrospection d'un individu, processus s'exerçant de manière ponctuelle (c'est un moment) et plus ou moins singulière, au bénéfice de l'élection d'un objet (ou d'un comportement) qui sera qualifié –au nom d'un simple *c'est cela pour moi* (cela fait coïncider mes horizons d'attente et de rétrospection)-qualifié, donc, d'esthétique et/ou d'artistique. S'épuise alors la vection ontologique de la sempiternelle question qu'est-ce qui *est* esthétique, et s'épanouit une formulation aux résonances davantage pragmatiques : *quand* y a-t-il esthétique, c'est-à-dire en quelles circonstances (moments favorables, *kairos*) le processus esthétique évoqué à l'instant pourrait-il (se) produire ?

Ces définitions, bien entendu provisoires, paraissent suffisamment extensives pour nourrir une observation d'activités artistiques dont le caractère très diversifié appelle de manière inévitable un prisme de lecture aux multifacettes papillotantes. Et si nous ne gagnons rien en intensivité, si nous portons encore des mots-valises, c'est précisément afin de soutenir

quelques propositions de réponse à des interrogations transversales, celle des « circonstances » qui permettraient l'émergence d'un « lien civil esthétique », notamment.
Une fois de plus, il s'agira donc de rabattre le terme *esthétique* sur celui d'*artistique*. Néanmoins, la reprise de cette habituelle confusion ne nous gênera pas dans la mesure où il sera fait référence à un « concept élargi de l'art » directement inspiré des réflexions de Joseph Beuys, et invitant la recherche à se pencher sur les éventuelles manifestations d'une « plastique sociale ». On sait que pour Beuys, la notion d'art n'est pas limitée aux facultés artistiques classiques et qu'il faut la débusquer au sein de n'importe quelle activité humaine, étant donné que le travail humain en général doit être considéré comme un processus créateur. Tout dépend de la qualité, du soin (*pragmateia*) que l'on accorde à son activité, l'activité « relationnelle » par exemple. Ce régime anthropologique ne serait évidemment pas sans intérêt pour une étude placée sous le signe d'une *ethnologie de la relation esthétique*…
Il s'agira par conséquent, encore une fois, du trop fameux rapport entre l'art et la vie. Certes, voici une lune qui paraîtra bien vieille. Peut-être conviendrait-il, malgré tout, de continuer à la faire briller ? La volonté d'examiner les relations esthétiques propres à des lieux culturels alternatifs ne convoquerait-elle pas une « théorie culturelle d'utilité publique », laquelle « remettrait essentiellement et spécifiquement en question » ces « catégories postulées » dont parle Raymond Williams : « les arts d'un côté et, de l'autre, la société »[191]

Ceci posé, il nous faut toutefois resserrer le champ d'observation, sinon de manière intensive du moins en le focalisant sur deux ou trois exercices de thématisation –c'est-à-dire de prises en objet de réflexion- du « lien civil esthétique »[192].

1 – Le premier exercice porterait sur la question cardinale de la légitimation, puisque l'appel d'offres nous proposait d'examiner les « moments critiques » au cours desquels « s'élaborent ou se modifient les codes d'un jugement ou d'une pratique esthétique ».

Qui en décide et au nom de quoi, telle serait la première et ultime interrogation relative au débat, plutôt spécieux, concernant ce qu'il faut, ce que l'on doit, ce que l'on peut légitimer au titre d'art. Quelles seraient les positions, les postures plus exactement, que tiennent les acteurs des lieux « alternatifs » à ce sujet ? Comment vont-ils endosser et assumer le rôle du nomothète, en l'occurrence le rôle du *commissaire*, figure désormais inévitable du « monde de l'art » et qui tend à faire exemple, voire modèle de récapitulation, pour quiconque cherche à déposer le cercle vicieux de la légitimation au titre d'art ou de valeur esthétique..[193]
Toutefois, si « reconnaître » la « capacité d'expertise culturelle des usagers s'impose aujourd'hui à tous les professionnels de la culture soucieux d'assurer la qualité des services qu'ils proposent, comme à tous les citoyens désireux de mieux comprendre l'évolution contemporaine de l'art »[194], ainsi que l'affirme J.-M. Leveratto, ne se produirait-il pas, dans les espaces alternatifs autant qu'ailleurs, une *querelle d'experts*, précisément, entre le public et

191 R. Williams, *De diverses utilités de la théorie culturelle*, in *Omnibus n° 32*, avril 2000, p.8

192Pour reprendre la notion proposée par Laurence Allard.

193 Cercle vicieux tellement évident que plus personne n'y prend garde…R.Bouveresse le reformule ainsi : " P1) ce qui est valable esthétiquement est déterminé par le jugement des hommes de goût.
P2) On reconnaîtra de tels hommes à ce qu'ils jugent correctement de ce qui est valable esthétiquement. " in Hume, *Essais esthétiques*, Paris, GF Flammarion, 2000, p.192

194 J.M. Leveratto, *La mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000, p.8. Sous-titré " sociologie de la qualité artistique ", cet ouvrage nous semble particulièrement indiqué pour notre enquête, attendu qu'il se " propose d'étudier la manière dont est évaluée *ordinairement* la qualité artistique d'une personne ou d'une chose "…(nous soulignons).

celui (ou celle) qui établit, pose, crée, assure la *droiture* de toute (sa) nomination, à savoir le commissaire-nomothète ?

2 – Le second exercice (ou regard thématique) se penchera sur le degré d'affranchissement par rapport aux institutions. Il est évidemment lié au précédent : une procédure de légitimation, quelle que soit sa forme, ne dresse-t-elle pas un procès en institutionnalisation, ne constitue-t-elle pas une instance réinstitutionnalisante ? Qualifier des lieux, des « espaces » si l'on veut, d' « alternatifs », suppose qu'ils offrent des alternatives… Alternatives à quoi, sinon aux institutions ? Toutefois, au sein de ces « lieux », l'affranchissement institutionnel est-il si explicitement revendiqué, si clairement souhaité ou, encore, si manifestement assumé ?

3 - Troisième exercice, une interrogation sur la manière dont on peut entendre le terme "réseau", eu égard à ces lieux alternatifs. Avons-nous affaire à des réseaux, avec le lot de connotations familialistes, tribales, localistes qui leur est habituellement associé, ou bien sommes-nous en présence de rhizomes, au sens deleuzien, donc, de multiplicités chaotiques, celui-ci laissant entendre d'autres résonances à propos des points précédemment abordés. Car une logique du rhizome (contradiction dans les termes) ou de la «carte» induit une tout autre position que celle du «calque», du *même* (le réseau parle au réseau) au sujet, épineux, de la légitimation et, plus largement, au sujet des "circonstances" pendant lesquelles un effet esthétique va se jouer en établissant (ou non) quelque chose comme du lien civil esthétique.

4 - Quatrième exercice, et ce sera sans doute le plus approprié concernant le lien civil esthétique, la position à l'égard des amateurs. Les espaces alternatifs vont-ils entretenir cette "vision négative de l'amateurisme défendue par certains milieux professionnels et partagée par une partie de l'opinion cultivée" dont parle J.-M. Leveratto, lequel poursuit : "Pour ces milieux professionnels, le manque de professionnalité de l'amateur constitue un danger pour l'activité artistique, car il donne une mauvaise image de cette activité". De plus, comme le précise Laurence Allard, le débat autour de l'amateur est central pour notre équipe de recherche.

On le voit, ces quatre exercices, posent sinon la même question, du moins déclinent-ils des interrogations solidaires, circulaires et entremêlés, quant à l'affranchissement par rapport à l'institution ou au fonctionnement (à la posture) institutionnel(le). Aussi éviterons nous de les reprendre de manière systématique et ordonnée au moment de relater nos récits d'enquête. Avant d'aborder ceux-ci, des notes préliminaires s'imposent, à propos de l'institutionnalisation, justement, ne serait-ce qu'afin de préciser nos objets d'études sur le terrain.

Observations préliminaires et premiers éléments d'enquête

A fréquenter les espaces alternatifs de l'art, on ne peut qu'être sensible à l'émergence -et à la récurrence- de trois termes-clefs : le décalage, la relation et le partage.

Le premier renvoie à une attitude bien connue, particulièrement transversale dans l'ensemble des activités humaines, il suffit de songer au simple souci de se démarquer, celui-ci véhiculé à l'envi par la mode et la publicité qui multiplient les mots d'ordre en ce sens (think different, soyez décalés !) pour s'en convaincre. Il s'agit, avec le second, de "mettre en scène des formes de sociabilité dans des espaces d'exposition dédiées aux pratiques plastiques contemporaines", au premier rang desquelles se place la vidéo. Le troisième reflète de manière générique cet

intérêt croissant - et ô combien institutionnalisé attendu qu'un ministère lui est désormais attaché - pour les "économies solidaires" : économie du don ou celle du partage, un vague et paradoxal syndrome de la gratuité, etc., seraient autant de signes de l'apparition d'une nouvelle économie de l'art (le conditionnel s'impose, ici, nous le verrons). Il nous semble que ces trois termes, décalage, relation et partage, donc, possèdent une vertu modélisante assez forte aux sein des espaces alternatifs, et nous allons essayer d'en souligner quelques aspects, en croisant la réflexion avec les questions cardinales de notre enquête.

Du décalage au camouflage

Dans le champ des activités artistiques, la volonté ou le désir de se décaler par rapport aux institutions (privées et publiques), voire de se positionner contre elles, ne constitue pas une nouveauté. Ce serait même devenu une banalité, pis une norme, une *doxa*. Au fil d'une conversation, publiée en 1974, entre P. Gaudibert, O. Revault d' Allonnes *et alii*, on pouvait lire : "...de l'intérieur, à partir des spécialistes, des praticiens, on sent un désir de ne pas tourner en rond dans cette micro-société parisienne, du public des galeries, des collectionneurs, etc., de chercher un élargissement du public, et peut-être ce qui est le plus important, de *contrôler la communication artistique*"[195].
Il ne s'agirait pas de la pétition moderniste type (mythe de l'art pour tous, idéologie jdanovienne, etc.), mais de l'expression d'un « souci de communication » afin d' « essayer de rompre avec une situation d'individualisme concurrentiel assez exacerbée » (*ibid*). Par-delà le cliché, il nous paraît intéressant pour l'enquête de se pencher sur la pérennité d'un tel *souci de communication*. De par son importance actuelle pour les amateurs, d'un côté : nonobstant les phénomènes de concurrence, pointe chaque jour davantage le souhait de fédérer les individualismes. D'un autre côté, concernant les professionnels, le souci de communication se confond avec la volonté de ne pas s'inscrire au sein d'une sorte de patrimonialisation programmée, déjà jouée. Ces lignes récentes de H.P. Jeudy pour nous en convaincre, du moins : « La création artistique semble de plus en plus patrimonialisée avant même d'exister. Une telle finalité précède et conduit l'acte de création à l'insu même de son auteur. C'est pourquoi bien des artistes cherchent à dépatrimonialiser l'exposition elle-même en choisissant des espaces de présentation pour leurs œuvres qui fassent oublier le cadre du musée. *» (Les usages sociaux de l'art*, Circé, 1999, p.19). Sentence qui prendrait en écharpe l'ensemble de nos précédentes questions, et qui donnerait une direction possible à l'enquête : et si le spectre de l'institution (entendre par là l'échec de l'alternative) se confondait, dorénavant, avec l'idée de *patrimoine* ?

Là comme ailleurs, il convient de perdre l'habitude des « contrastes », ou de ne pas voir systématiquement des « contraires » quand (toujours ?) il y a « seulement des différences de degrés » (Nietzsche). La question de la réinstitutionnalisation (ou de la patrimonialisation) deviendrait alors celle du degré de tutelle par rapport aux institutions et celle du caractère « voulu ou subi » (Odin) de ladite réinstitutionnalisation.
Ce prisme nous offre un élément de classification, souple et revisitable, pour nos premières observations sur le terrain :

La réinstitutionnalisation semble évidente quand nous avons affaire à un réseau, au sens intensif voire caricatural du terme, c'est-à-dire autocentré (centripète), sans espace (ou presque) possible pour le surgissement de l'hétérogène ; lorsque le mot « relationnel » se

195 in Art d'élite, art de masse, anti-art, *Esthétique et marxisme*, Paris, UGE 10-18, 1974, p.242.

confond avec l'expression « carnet de relations » (celui d'un « commissaire, le plus souvent). On voit ainsi apparaître un certain nombre de nouveaux lieux de diffusion pour les films et les vidéo, des structures ou des « collectifs » prétendument « indépendants », mais qui s'avèrent en fait chevillés au bon plaisir des commissaires d'une « nouvelle critique », elle-même partenaire -donc redevable- de grandes institutions étatiques (DRAC, FRAC, DAP, musées…) ou privées (galeries et le trop fameux « marché »).

Nous pensons plus particulièrement à l' « esthétique relationnelle » défendue par N. Bourriaud, lequel, véritable figure emblématique du nouveau nomothète (commissaire, *curator*…), déploie dans son ouvrage éponyme une somme de déclarations d'intention qui peuvent s'entendre comme autant de promesses d'ouvertures aux alternatives : « L'essence de la pratique artistique résiderait […] dans l'invention de relations entre des sujets ; chaque œuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde, qui générerait d'autres rapports, et ainsi de suite, à l'infini. »[196]. Concrètement, toutefois, on découvre aisément que l'effet de chaîne ainsi visé induit peu d'excentrage : on ne quitte pas le « monde de l'art », expression certes insatisfaisante, mais qui au moins le mérite de renvoyer à des espaces où les œuvres d'art sont reconnues comme telles, et ceci nous éloignerait des attendus de l'appel d'offres.

L'exposition « ZAC 99 » (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, octobre 1999) fut, à cet égard, très instructive. La logique de patrimonialisation s'y exerça pleinement puisque la direction du musée décida d'accueillir un « ensemble de collectifs indépendants », d'Accès Local à Toasting Agency en passant par Infozone et le Purple Institute (cf.*communiqué de presse*). L'institution muséale éprouva-t-elle le besoin de prendre à son compte, de chaperonner des modalités de diffusion qui pourraient désormais lui échapper ? Remarquons seulement que le commissariat de cette exposition a été assuré par S. Moisdon-Trembley, autre figure emblématique du « nouveau commissaire », qui a créé par ailleurs le BDV (Bureau des Vidéo) –société d'édition et de distribution de vidéo d'artistes -, et qui travaille en partenariat avec l'entreprise de M. Karmitz (MK2 Project Café) ; avec des institutions canoniques (Fondation Cartier) ou internationales (Manifesta). Comme le titre parfaitement le magazine *Jalouse* de février 2000, S. Moisdon-Trembley nous propose « L'ART GRAND ECRAN » et envisage ainsi son rôle de commissaire : « être un relais inventif et subjectif entre l'artiste, son travail et l'institution qui l'accueille ».

Pourquoi y insister ? Tout simplement parce que les institutions en question appartiennent au « monde de l'art », et du fait que ne seraient pas seulement concernées les institutions étatiques, mais aussi de nombreux lieux prétendument « alternatifs », qu'ils soient publics (Web bar, Purple Institute) ou privés : certaines réunions en appartement, les « thés vidéo » de S. Olry et C. Miret, par exemple, ne réunissaient (pour les séances auxquelles nous avons assisté du moins) que des artistes bénéficiant d'un coefficient de visibilité. Peu importe que celui-ci soit élevé ou non, l'essentiel consiste à noter que nous sommes en présence d'œuvres d'art reconnues comme telles, ce qui, encore une fois, nous fait sortir du cadre de l'appel d'offres. Il suffit d'un bref entretien avec les protagonistes de ce genre d'expériences alternatives en appartement pour entendre la « voix (très sage)des institutions » (Barthes) canoniques. Or, si le point nodal de notre enquête est bien celui du *lien civil esthétique*, le fait que ces expériences réunissent des artistes en réseau, s'autocritiquant ou, plutôt, s'autocongratulant, constitue sûrement une évidence sur laquelle il n'y aurait nul besoin de renchérir : à quoi bon s'engager dans une recherche *prospective* autour du *lien*, s'il s'agit d'une forme de *déjà lié* ?

Encore que sur le plan d'un éventuel lien civil esthétique, l'observation se doit d'être plus fine et, sous la condition qu'elle le soit devenue, réserve des surprises. Considérant par

196 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p.22.

exemple l'espace alternatif « Glassbox », nous avons eu affaire à un lieu indépendant, créé par un collectif d'artistes issus pour la plupart de l'ENSBA, dont la réinstitutionnalisation –via le marché- a été particulièrement évidente. Une anecdote sera suffisamment explicite à cet égard : croisant, un soir de vernissage chez Glassbox, un galeriste londonien huppé (pléonasme) de ma connaissance, je feignis de m'étonner de sa présence et lui demandai ce qu'il faisait là, au milieu d'étudiants aux Beaux-Arts surimbibés de boissons offertes par la société Ricard, et de noctambules parisiens très « tendance ». Il me répondit tout de go : « je fais mes courses, mon cher ! ».

Parrainé par J.-L. Wilmouth et bénéficiant des bons offices de son réseau, l'espace Glassbox participait pleinement de l'habituelle triangulation de la légitimation artistique, laquelle joue à la pomme de terre chaude en ballottant un candidat-artiste entre trois niveaux d'expertise, celui du commissaire, celui de l'institution et celui du marché. Mais, il n'empêche : l'endroit était suffisamment ouvert à tous les vents –entendre ici à tous les passants d'un quartier singulièrement animé (la rue Oberkampf) – pour laisser place au surgissement du visiteur hétérogène et occasionner ainsi, peut-être, sans doute, un lien civil esthétique, les conversations allant bon train, sur le mode enthousiaste, critique ou déceptif, avec des énoncés variant d'un « je connais ce boulot, je l'ai vu à Berlin » au « euh, elles sont bizarres leurs vidéo (quoi), y se prennent la tête (quoi) ».

Tandis qu'à observer un autre exemple d'espace alternatif, celui-ci beaucoup moins connu puisqu'il est d'une part situé à Toulouse et que, d'autre part, il n'existe que depuis la fin de l'année 2000, on découvre une volonté manifeste de se protéger de tout intrus, de quiconque n'appartiendrait pas, somme toute, aux réseaux de l'art contemporain. En effet, ayant installé son espace dans une grande boutique du centre ville, l'initiateur et le conducteur de ce projet (Martial Deflacieux), éprouve le besoin, le plus souvent, de laisser son rideau de protection métallique et parfaitement opaque aux trois-quarts baissé, décourageant ainsi le moindre curieux (le béotien comme l'amateur d'art habitué aux galeries traditionnelles) de franchir la porte d'un espace où, pourtant, l'*Esthétique relationnelle* est lue tel un bréviaire (mais la « gestion des publics » n'est-elle pas évoquée dans cet ouvrage …?).

Si l'on ajoute que ce lieu porte le nom de Volksystem, et qu'il est ouvert seulement à partir de la fin d'après-midi, on se demande à quelles franges "populaires" (Volk) s'adresse un tel système. La problématique du décalage ne semble plus guère intéresser Martial Deflacieux. Il lui substitue celle du camouflage, entendre par là une volonté d'être insaisissable ou irrepérable sur le plan de l'action artistique, c'est-à-dire sur les modalités (contenant et contenu) des "expositions" (terme lui-même désuet s'il faut l'"oublier")[197].

Cette stratégie du camouflage a-t-elle une pertinence auprès des institutions canoniques ? Il est trop tôt pour le dire. En revanche, les habitants et les passants du centre ville peinent, c'est sûr, à s'y repérer...

Certes, on ne peut ignorer qu'il se tisse un lien civil esthétique dans cet espace, ne serait-ce qu'en raison d'une activité connexe mais néanmoins très présente et très efficace, laquelle absorbe beaucoup le temps et l'énergie de M. Deflacieux : la buvette (comme nous le dira plus loin Teka, de la Médiathèque Associative de Toulouse, au sujet d'une question relative à l' *esthétique relationnelle* , « si je veux de la relation, je sors des bières »). Cependant, on se demande si le motif esthétique de la banalité de ce lien ne concernerait pas que des civilités déjà liées. Pour les (nombreuses) fois où nous y sommes allé, ne nous n'y avons jamais vu que des artistes, des étudiants aux Beaux-Arts ou du département Arts plastiques-Arts appliqués de l'université, que des représentants des autres espaces prétendument alternatifs de la ville de Toulouse (en fait subventionnés par la mairie et par la DRAC), comme le *Bon de la Baleine à Bosse* (BBB) le collectif *A la Plage* ou l'association *Annexia*, lesquels diffusent des vidéo

197 Cf Art Press Spécial n°21.

d'artistes ayant un estimable voire un très fort coefficient de visibilité, à l'exclusion - celle-ci franchement et catégoriquement affirmée - de tout travail d'amateur.
`

De l'exposition à la proposition socio-politique

Toutefois, il faut le concéder, la volonté d'établir du lien civil, qu'il ait pour motif l'esthétique ou autre chose, du reste, ne trouve pas aisément une concrétude en dehors des référents politiques et humanitaires. Mais, justement : comment faire surgir de l'hétérogène, c'est-à-dire, très généralement, comment échapper au syndrome du *réseau parle au réseau*, lors d'un protocole communicationnel aussi attendu (pour ne pas dire normé) que celui de la projection vidéo ? Cela dépend en grande partie, à notre avis, de l'engagement politique ou plus exactement socio-politique et politico-économique dont témoignent les espaces alternatifs. Il nous semble même que la réinstitutionnalisation sera moins évidente –voire pas évidente du tout (nous le verrons en particulier à Toulouse)- dès lors que s'installe un véritable parti pris éthique situé non plus seulement sur un plan esthétique, mais également sur celui de l'économie solidaire. Par exemple et puisque nous l'avons encore à l'esprit, reprenons le cas de l'exposition ZAC 99 :

Eh bien il se trouve que l'un des « collectifs indépendants », le *Syndicat potentiel*, a refusé l'invitation du MAM afin d'échapper à une institutionnalisation programmée. Reste à savoir si ce « syndicat », le terme même interpelle en ce sens, ne forme pas à lui tout seul une institution… En tous les cas, son programme décline à loisir tant des propositions sociales – celles-ci à l'évidence inspirées de la « plastique sociale » mise en avant, naguère, par J. Beuys – que des propositions économiques. Voici quelques extraits du tract distribué pendant le vernissage de ZAC 99 :

- « …envisager l'extension de la dimension artistique à toute potentialité existentielle, politique, sociale, inventant, créant ou découvrant des formes de vie. »
- -« …le nombre d'artistes croissant avec le temps, cela peut constituer une alternative sociable durable et forte, excédant toute réintégration dans le marché des biens et des services, être une zone d'invention de nouvelles formes d'échanges et de nouveaux rapports sociaux soutenus par l'économie publique ou non. »
- « Un des enjeux politiques de l'activité artistique est […]une modification de la définition de la richesse nationale. »

Et caetera… On le voit, les attendus de ce Syndicat potentiel rapprochent explicitement l'intérêt porté à quelque chose comme du lien civil (formes de vie sociale) avec une sensibilité assez aiguë aux problèmes économiques, le tout étant pensé à travers un souci artistique ou esthétique, selon la compréhension que nous avons proposée de ces deux termes.

Le *topos* de l'économie solidaire, la réflexion économique dans sa globalité (et sur la globalisation…) concernent la société tout entière, et on voit mal comment le « monde de l'art » y échapperait. Mieux, selon J.-M. Leveratto, il y a une « vulgate économique en voie de légitimation », dans le champ artistique, c'est l' « économie du don »[198]. Ou celle du partage, ou encore celle du troc, pourrions-nous ajouter. Topos qui n'est évidemment pas sans rapport avec des préoccupations d'ordre « relationnel » ou « convivial », comme le souligne A. Laguarda : « A l'envahissement de la sphère privée par l'économie, puis au transfert de cette économie aux préoccupations collectives, on a très vite voulu répondre en termes de proximité et de reconquête du « lien social ». Notions abstraites (engendrant leurs esthétiques de la convivialité) souvent présentées comme remède miracle à la « crise », appliquées à tout

198 J.M Leveratto, *op.ciét.*, p.101.

les domaines (politique de proximité, police de proximité, télévision de proximité, etc.). »[199]. L'auteur évoque l'émergence d'un « art » et d'une « architecture » à l' « heure relationnelle ». Mais le modèle de référence, ici, ne serait plus tant N. Bourriaud que le Gilles Châtelet de *Vivre et penser comme des porcs* et le fameux groupe ATTAC.

J.-M. Leveratto, lui, rapproche explicitement l'économie du don d'une mythologie de l'artiste désintéressé et de sa force d'abnégation (le don de soi), laquelle aide ledit artiste à « conquérir l'estime du public ». Pour Leveratto, « L'histoire personnelle de l'art, qui permet d'authentifier le don de soi de l'artiste, et l'ethnologie de l'art, qui certifie l'efficacité magique de son œuvre, sont les deux outils intellectuels privilégiés par la vulgate du don »[200].

Néanmoins, et voilà pourquoi cette analyse nous a semblé pertinente eu égard à nos questions cardinales, Leveratto ne se contente pas de relever ce mythe romantique un peu attendu (*l'artiste qui ne se sacrifie pas totalement est un serviteur inutile*, disait F. Schlegel) mais de plus le rapproche-t-il à la fois des amateurs et à la fois du « soutien de l'Etat culturel aux pratiques artistiques » de ces derniers, car le « succès de la vulgate du don ne provient pas uniquement de la valorisation de l'esprit du don des grands artistes », encore faut-il ajouter que « la pratique des amateurs d'art contribue aussi à la reconnaissance publique de l'efficacité de cette vulgate, par la dépense personnelle à laquelle les conduit leur amour de l'art, et par leur volonté de le faire partager à autrui. » (*Ibid*., p.103)[201]. Ce qui nous intéresse, de surcroît, réside dans le fait qu'ainsi, une « efficacité du don artistique comme moyen de requalification culturelle des personnes et des choses » se voit reconnue. Leveratto évoque les « projets culturels de quartier » comme « exemplaires d'un souci de réparation identitaire », et ce sera là aussi un peu attendu, cependant « l'organisation d'événements transgressant, par la réunion des professionnels et des amateurs d'un certain art, les limites institutionnelles établies entre activité artistique et action sociale », se trouverait par là « légitimée », et cela rejoindrait d'autant mieux nos prémisses que l'auteur finit par aborder les « lieux alternatifs », où l'on verra que ceux-ci offrent bien un modèle de récapitulation possible pour notre lien civil esthétique : « L'observation de ces situations culturelles innovantes, qui prolifèrent aujourd'hui dans des lieux alternatifs – rue, édifices récupérés, sites ruraux –ou autour d'équipements institutionnalisés – théâtres, musées, bibliothèques… -, qui y trouvent le moyen d'élargir leur public, confirme la remise en cause contemporaine des critères techniques de la qualité artistique défendus par les experts. Ces initiatives valorisent du même coup le sens collectif de l'expérience esthétique comme moyen d'établir la qualité artistique d'une action. »[202]

Malheureusement selon nous, l'analyse de J.-M. Leveratto se termine sur une nuance déceptive, en démontrant la « faiblesse de la vulgate du don considérée d'un point de vue scientifique », à savoir qu'en plaçant trop l'accent sur la « valeur affective de l'activité artistique », cette mesure « mésestime l'importance objective de l'argent et du savoir-faire dans la réussite historique d'une action »[203]. A cet habituel (et sans doute justifié) reproche de manque à la rigueur scientifique pour cause d'angélisme supposé, nous pourrions opposer nombre de contre-exemples qui montreraient, au contraire, que les tenants de la vulgate du don réalisent des pièces d'une réussite opérale difficile à contester, et qu'ils prennent précisément et intensément l'argent, oui, comme objet de réflexion, ce qui constitue une manière de l'estimer. Afin d'étayer ce propos, nous avons choisi deux exemples tirés de nos études sur le terrain, ce qui apportera peut-être quelques concrétudes suite à toutes ces belles

199 *in Parpaings* #23, p.22.
200 J.M Levaratto, *op.cit*é, p.102.
201 *op.cité*, p.102.
202 *Ibid*., p.105.
203 Ibid., p.106

déclarations d'intentions. Le premier appartient au champ institutionnel classique, le second pas du tout : nous allons essayer ainsi, en couvrant l'échelle des degrés de tutelle, de déborder justement par rapport à cette problématique du degré d'institutionnalisation.

1) La maison Levanneur, située sur l'île des Impressionnistes, à Chatou (78), est un lieu pour le moins institutionnel attendu qu'elle abrite le Centre national de l'Estampe. Il n'empêche : grâce au militantisme (ou à l'opportunisme, peu importe) de sa directrice (S. Boulanger), quelques expositions montrent soit des trublions (oui, il en existe encore) de l'art contemporain (Elke Krystufek, Hans-Peter Feldmann…), soit des propositions en connexité avec la réflexion sur l'économie que nous décrivions à l'instant. L'une de celles-ci, nommée *Pertes et profits*, sous-titrée *troc, vente, emprunt, gratuité*, essaya, du 1/7 au 24/9/00, de mettre en œuvre, en tous les sens de l'expression, des enjeux pertinents pour notre enquête.

Voici, en effet, les motifs principaux du protocole de l' « exposition » (« proposition », plutôt) :

« Venez échanger contre les biens et services proposés :

a) des devises françaises ou étrangères

b) n'importe quelle image, que vous aimez ou pas, sans limite de taille, de support, de facture

c) vos cartes de visite personnelles ou professionnelles

d) des enregistrements image/son

e) des bonnes et mauvaises actions

f) des cartes postales

g) vos notes et réflexions personnelles manuscrites

h) vos plantes

i) une connaissance, une anecdote, un article, un récit

j) …

k) …

vous pourrez également emprunter ou encore avoir accès à des biens et services gratuits proposés par des artistes ».

Nous sommes donc en présence d'un véritable appel à la participation du spectateur – idée banale et peu convaincante lorsqu'on cherche à divertir celui-ci avec des gadgets prétendument interactifs -, mais qui devient plus subtile à essayer de réfléchir, comme l'ont fait les concepteurs du protocole de *Pertes et profits*, sur la « valeur de lien », la « valeur de sens » et sur « l'absence de valeur constitutive de certains biens gratuits », ceci en « multipliant les stratégies de contact avec des publics diversifiés ».

Les artistes engagés dans cette expérience ont présenté des pièces (ou des « propositions »…) d'une grande rigueur scientifique, et si le protocole envisageait que « certains artistes attireront davantage sur la valeur de lien (négociation, discussion des prix, *occasion de rencontre* », pareille attente a été, pour notre gouverne du moins, largement satisfaite. Nous soulignons *occasion de rencontre* car cette locution entretient quelque pertinence avec la compréhension du terme esthétique que nous avons soumise plus haut, le processus esthétique surgissant lors d'une occasion favorable (*kairos*), en un point singulier de rencontre entre les horizons d'attente et de rétrospection d'une personne (le visiteur, en l'occurrence). Processus que nous avons personnellement éprouvé, lorsque nous avons pris part à la « plate-forme de troc d'images » établie par Frédéric Danos : nous avons bien « laissé dans la boîte » notre « propre image » en « échange » d'une autre qui nous a ravi, et nous ravit encore, grâce au *kairos* (au flash, à l'éclair, au *Witz* si l'on veut) qu'elle nous a occasionné.

Il serait bien naïf de croire qu'il en a été de même pour chaque visiteur de l'exposition. Nous avons simplement la faiblesse de penser que notre conception de l'esthétique est

suffisamment extensive pour estimer qu'elle serait plus ou moins partagée et, surtout, nous aimerions seulement insister sur le régime symbolique qui de déploie à la faveur d'un tel protocole. Car si le *kairos* est difficilement quantifiable, impossible à prendre comme objet d'enquête (aurait-il fallu passer des journées à interroger les spectateurs en ce sens, néanmoins ?), en revanche, nous faisons confiance ici (et ce ne sera pas, pour le coup, très scientifiquement rigoureux…) à la force du régime symbolique mis en avant aussi bien par F. Danos que par Brian Holmes avec son « troc de connaissances », aussi bien par Marion von Osten et le travail vidéo-informatique du *Kollective arbeit* sur les économies solidaires, que par les « prêts sans intérêt » de Jean Kerbrat ou les « plantes vertes à croissance arrêtée afin de déprogrammer leur forme commerciale » de Céline Vanden-Bossche*, et caetera*, toutes ces propositions pouvant être appréhendées comme autant d'invitations à la réflexion sur, on l'aura compris, quelque chose qui participerait du lien civil esthétique.

2) Notre deuxième (contre) exemple ne sera pas tiré d'un lieu institutionnel. Bien au contraire, il va s'agir d'un collectif qui non seulement met un point d'honneur à se déprendre de tout maillage institutionnel mais, par- dessus le marché (locution précieuse, ici…), ne cherche pas à investir un lieu fixe, même si son rayon d'action reste centré sur la ville de Toulouse. Le groupe Odradek, en effet, « multiplie les opérations hors des circuits de l'art traditionnel ». Laure Nusset, de l'hebdomadaire *Tout Toulouse*[204] ajoute : « ces quinze créateurs interrogent la notion d'art et de marché artistique. Ils revendiquent leur insoumission vis-à-vis des acheteurs et des institutions par souci de liberté, afin d'accéder à davantage d'exigence et d'honnêteté créatrice. Ils agissent en groupe et refusent toute personnalisation de leurs œuvres. ».Ce qui ne serait guère nouveau, pensera-t-on, et nous ramènerait aux pétitions de principe des paradigmes du « squat » ou de la « friche », lesquels font l'objet de toutes les attentions, de soutiens institutionnels (ministériels) divers. La différence et, du coup, la surprise, résident ici dans la contribution à l'économie du don –à cette « vulgate » (Leveratto) ou à l' «idéologie de la gratuité »(Holmes), pourquoi pas – que réalisèrent en actes les membres du groupe Odradek lors de leur trentième « aktion », intitulée « Rien à vendre, tout à prendre », où il s'agissait d'une logique de « contre pied des galeries », ceci en « proposant au visiteur d'emporter une œuvre si bon lui semble » (*Tout Toulouse*). Attiré par la présence plutôt insolite d'un moniteur vidéo dans une boutique défraîchie du centre ville, nous avons découvert par hasard, sans avoir pris connaissance de l'article cité, ladite « aktion », et nous avons improvisé ainsi une étude de terrain –courte mais néanmoins instructive -, dont il ressort les points suivants :

- D'abord, la qualité artistique des pièces offertes (au sens propre : gratuites) au public relevait d'un savoir-faire (réussite opérale) incontestable, et l'importance de l'argent ne fut pas mésestimée, puisque ce fut le motif même de l' « aktion ». Aussi, voilà bien un contredit supplémentaire aux observations de J.-M. Leveratto.
- Ensuite, nous avons noté que ce genre de « proposition » induit un rapport d'échanges verbaux bien différent (« alternatif », pourquoi pas) de celui qui règle, en général, le désir d'un acheteur de *rencontrer l'artiste*. Le référent de la communication, dans pareille situation non marchande, porte en effet davantage sur des questions d'éthique et sur des considérations d'ordre socio-politique. Ce qui n'a pas manqué de plonger les visiteurs dans le désarroi, voire dans un malaise dû à une forme de culpabilité, du moins pour ceux qui désirèrent emporter une pièce : « vous êtes sûr que je peux prendre cette sculpture, comme ça, gratuitement ? Je vais au moins vous rembourser les frais, etc. » Les membres du groupe eurent beau expliquer que c'était au visiteur d' « accomplir une action artistique en choisissant et en emportant une pièce », il n'en flottait pas moins une certaine gêne. Qu'est-ce

[204] n°20, 14/2/01.

qui motivait le groupe Odradek, en l'occurrence ? Quelles explications furent avancées, de manière plus fondamentale, auprès des visiteurs ? En substance, nous dirions que les artistes du groupe s'estimaient « forcés » d'agir ainsi, compte tenu d'un « système de l'art » (entendre la triangulation des instances légitimantes) auquel ils n'auraient pas accès, quand bien même ils le voudraient. Ils évoquèrent aussi la « nécessité d'écouler des pièces », car il faut « faire le vide dans l'atelier et dans l'esprit », afin de « régénérer le processus créatif ». Surtout, Laure Nusset le rapporte, « ils souhaitent se débarrasser de tout ce qui fait de l'art une marchandise, de l'artiste un producteur de luxe et du public un potentiel de consommation à séduire » (*Tout Toulouse*).

- Enfin ; à considérer que tout cela dessine la figure de l'angélisme, nous ne serons évidemment pas dupe. D'une part en raison du fait que tout visiteur emportant une pièce était invité à inscrire ses coordonnées sur un cahier. A quoi servira un tel « listing Odradek » ? Nous laisserons un silence que chacun remplira aisément (« ils » ne vont pas toujours tout donner…). D'autre part, et cela ira dans le même sens, nous avons assisté à une reprise manifeste de la mythologie de l'artiste désintéressé, grâce à sa force d'abnégation, décrite par J.-M. Leveratto : nous avons bien affaire à un « désintéressement comme signal de la qualité artistique », et c'est ici « l'affirmation d'un souci de création de l'artiste » qui « permet de justifier la qualité artistique d'une œuvre par le don de soi qui l'a rendue possible »[205]. A la nuance près, mais elle est capitale, qu'avec cette action d'Odradek, le don de soi se trouve radicalisé jusqu'au don de l'œuvre. Où l'économie du don rejoint effectivement certains préceptes romantiques : « L'artiste qui ne se sacrifie pas totalement n'est qu'un serviteur inutile », disait F. Schlegel (§ 113 *Athenäum* III).

Voilà qui prêterait à sourire… A tort selon nous, car de toute façon, l'expression *lien civil esthétique* entretient un je-ne-sais-quoi de mythique et de romantico-angélique, pour dire ainsi. Or, sur ce registre-là, personne ne sait quelles vont être les inductions, en termes de réflexion, auprès des visiteurs, attendu qu'on imagine sans difficulté que, suite au bonheur d'avoir eu gratuitement une pièce aimée, celui ou celle qui a participé à une « action » de ce genre, va engager une réflexion –certes personnelle, néanmoins traversée d'interrogations dialogiques- au sujet de la civilité qui s'est jouée au sein de l'espace esthétique. Invoquons encore une fois la force d'un régime symbolique –force de la poésie en la circonstance, et l'on sait qu'elle fut l'importance de celle-ci pour les Romantiques, sur le plan, voilà, du lien civil (ou social, peu importe) : « La poésie romantique […] veut et doit rendre la poésie vivante et en faire un lien social, poétiser l'esprit (Witz), remplir et saturer les formes d'art avec des éléments éducatifs variés… » (F. Schlegel, §116, *Athenäum* I).

Conclusion provisoire

L'idée sous-jacente à toutes ces démarches alternatives qui endossent, volontairement ou non, une fonction éducative, c'est de ne pas décourager d'emblée les curiosités potentielles sur le plan économique, en affichant sinon une gratuité, du moins une accessibilité financière. Il s'agit d'éviter le syndrome du *ce- n'est- pas- pour- nous*, c'est-à-dire que nous sommes en présence, répétons le, d'une invitation à la réflexion, voire, plus trivialement, à la « gamberge » : les modalités de l'économie en général et celles de l'art en particulier, ne sont peut-être pas aussi figées que le laisse croire le ronron narcotique de la *doxa*. Ce qui peut s'avérer roboratif pour certains amateurs ô combien dissuadés par la triangulation légitimante, et ce qui, de toute manière, aura créé (et créera) du lien civil esthétique. Enfin, ces approches s'inscrivent parfaitement dans ce passage des « logiques de contemplation et de consommation » à celles de « participation et d'engagement » que décrit F. Raffin lors de son

[205] J.M Leveratto, *op.cité*, p. 102.

observation du « mélange des disciplines et des styles artistiques » au sein des « espaces en friche »[206].

Parmi nos nombreux éléments d'enquête, il en est un, la galerie Forum St Eustache, qui illustrerait au mieux la pertinence du lien civil esthétique comme facteur transcendant les degrés de tutelle institutionnelle que nous venons de constater. Il nous paraît d'autant plus intéressant qu'il signale à la fois la présence du mythe romantique, avec ses connotations chrétiennes, et à la fois une collusion –via l'institution- avec les réquisits les plus « tendance » du monde de l'art. En effet, au pied de l'église St Eustache, à l'angle de la rue Montmartre, une petite galerie présente, chaque fin de semaine, des travaux d'étudiants. Le Père Bénéteau, curé de la paroisse, a souhaité mettre un espace inutilisé de son église à la disposition de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, en souvenir des nombreux artistes dont il a prononcé l'oraison funèbre. Bien que les vidéo présentées soient le plus souvent des œuvres en voie de légitimation au titre d'art, nous ne pensons pas sortir du cadre de l'enquête en mentionnant ce lieu. A cause de son caractère non mercantile d'une part, et surtout, d'autre part, du fait de l'intérêt qu'il suscite auprès de la population locale (habitants, passants). Lorsque, par exemple, l'artiste néoconceptuelle (étudiante de J.-L. Wilmouth) Seul Gi Lee diffusa ses vidéo, la majeure partie de son public fut constituée d'enfants du quartier qui ont carrément pris l'habitude de venir jouer dans la galerie. Les parents s'y rendent à leur tour (le plus souvent…) pour les récupérer, et des conversations avec les artistes se déclenchent. Le lien civil esthétique qui, éventuellement, se produit alors, sera évidemment fonction du degré de sociabilité, des vertus pédagogiques et de la capacité au dialogue de chaque artiste. Certains accrochages de travaux ont ainsi débouché sur de véritables invitations à faire (à dessiner, à filmer…), lesquelles ont été honorées, en passant à l'acte, par des habitants du quartier…

Récits d'enquête

Hormis les éléments d'enquête parisiens que nous venons de signaler, notre étude a principalement porté sur deux terrains, l'un situé à Caen (Calvados), l'autre à Toulouse (Haute-Garonne). Avec les récits qui vont suivre, nous allons laisser davantage la parole aux acteurs des espaces alternatifs, et mettre l'accent sur le vécu concret, tout en essayant, bien sûr, d'offrir à notre lecteur des recoupements, des illustrations ou des…ruptures d'isotopie pragmatique en rapport avec les considérations générales et les questions cardinales examinées jusqu'ici.

A Caen

Il nous a semblé d'autant plus pertinent de mener une enquête dans la ville de Caen qu'elle dispose –avec sa ville nouvelle d'Hérouville St Clair – d'une véritable pléthore d'institutions culturelles : deux théâtres aux programmations parfois très ambitieuses, présence d'un FRAC jouissant de deux espaces d'exposition conséquents, parc de salles de cinéma inhabituel pour une ville de province (complexes du centre-ville, multiplexes en périphérie, et rien de moins que trois salles d'art et essai…). Quant à la vidéo, elle n'est pas en reste grâce à des institutions publiques comme la *Station Mir* et, surtout *Transat vidéo* dont, sauf à être totalement rétif à la culture, il est impossible de ne pas prendre connaissance des programmes,

206 In *Le Monde diplomatique* n°571, 10/01, p.26.

du fait qu'ils sont distribués dans les salles de cinéma, les théâtres, les médiathèques, les bibliothèques, les campus et jusqu'à la *Fnac* locale.
C'est à partir de la consultation d'un de ces programmes que nous avons engagé notre étude. En effet, *Transat vidéo* annonçait, en ce second trimestre 1999, les manifestations suivantes (extrait) :
- *Les soirées cafés-vidéo* : « Tous les premiers mardis de chaque mois, Transat vidéo propose la diffusion d'œuvres vidéographiques à *La Garsouille* […] Et toujours dans cette voie, nous donnons cette fois la possibilité à ceux qui le souhaitent de présenter et diffuser leur(s) création(s) sur support VHS. ».
- *Les apéros-vidéo* : Ils ont lieu à Alençon (70 km de Caen).
- La soirée nocturne : Une fois par an, en juin, la rue du centre-ville où est située *La Garsouille*, se ferme à la circulation automobile pour devenir une sorte de vaste théâtre-vidéo (projections sur des écrans géants, sur des façades d'immeubles, éparpillement de moniteurs vidéo, etc.).
- *La métairie libre* : « La Métairie, petit hameau de Suisse Normande, fort de ses 40 habitants, reste sous le choc de la proposition qui lui a été faite par l'association *Transat vidéo*. En effet, cette petite bourgade à l'air si paisible […] risque fort de devenir pour une nuit le théâtre de la manifestation hystérique autant qu'artistique des activités culturelles de la capitale bas-normande (Caen). Dans la nuit du 26 au 27 juin 1999, *Transat vidéo*, aidé des membres actifs du *CloaQ* (*Centre logistique des œuvres d'art Qu'on fait nous-mêmes*), investiront la petite commune rurale […] et transformeront l'endroit en un lieu de diffusion vidéo, de concerts et d'exhibitions d'œuvres d'art. ».
- *Le Forum vidéo* : « La Maison de l'étudiant, les associations Arts du Spectacle et les *Visionautes* proposent la diffusion d'œuvres de tous genres en format vidéo […] A cette occasion, n'hésitez pas à présenter vos productions (fictions, expérimental, animation, documentaire en format cinéma, vidéo, super8,…) pour une diffusion libre dans le cadre du Forum vidéo. ».

Est-ce utile de souligner l'intérêt pour notre enquête de ces diverses manifestations, tant la thématique de la plastique sociale y tient, en creux, une place prépondérante ? Nous avons choisi, abandonnant tout fantasme de saturation, de nous concentrer, dans un premier temps, sur les « soirées cafés-vidéo ».

Transat vidéo à La Garsouille

Mardi 18 février 2000, une « soirée café-vidéo » à La Garsouille. L'espace du café est assez bien séparé en deux parties : une partie café proprement dite, avec le comptoir, quelques tables, et une partie qui fait davantage penser à un salon, de par la présence de banquettes, de petits poufs et, surtout, d'un imposant moniteur vidéo. Cette partie « salon » est en prise directe –grâce à une baie vitrée –sur la rue, offerte pour ainsi dire aux regards des passants. Nous retrouverons ce protocole, voyeuriste au bon sens du terme (invitation à la curiosité), avec *L'Unique*.

Il y a beaucoup de monde dans la partie café, six ou sept personnes seulement (ce soir- là, froid, de février) attendent la projection dans la partie salon. Des enfants passent et repassent, un chien fébrile suit on ne sait quelle piste, passant et repassant, lui aussi, entre les jambes des futurs spectateurs. On peut lever les yeux sur des toiles accrochées à des cimaises incertaines, et le tout laisse l'impression d'un laisser-aller plutôt bonhomme…jusqu'au début de la

projection. Car deux clientes fuient le salon pour rejoindre le bar, visiblement excédées, à peine le moniteur mis en marche (syndrome TV, sans doute, alors que l'on vient au café pour l'éviter). Celles et ceux qui restent ont droit à une vidéo tapageuse et hystérique (*Kissy Suzuki Suck* d'Alison Murray), dont la bande son « house » contrebalance efficacement la musique « trip hop » diffusée dans la partie café…où le bruit des conversations contamine les rares moments calmes de la vidéo. Une programmation de vidéo « à l'énergie », aux bandes son puissantes, nous paraît dès lors inévitable, ce qui nous sera confirmé plus tard par les responsables de *Transat vidéo.*

Qui sont ces derniers, qu'est-ce que Transat vidéo ?
Dirigée par Brent Klinkum et son assistant Luc Brou, Transat vidéo est une institution étatique, une association subventionnée à 70 % par le Conseil Régional, à 20 % par la DRAC, et les 10 % restant seront pour nous un mystère… Son mandat est local, sa mission « double » : il s'agit, pour elle, à la fois de « recenser ce qui se fait », et à la fois de tenir un « rôle de diffuseur », avec le « regard critique et sélectif » que cela implique. D'où, de l'aveu même de Brent Klinkum, une « situation de porte-à-faux », celle-ci vécue de manière très positive, toutefois, puisqu'elle a pour corollaire la « nécessité d'établir des programmes spécifiques à certains milieux, contextes ou publics ».
Pareille situation de « porte-à-faux » ne serait pas inintéressante non plus pour l'enquête (bien au contraire), et voici comment Brent Klinkum nous l'a décrite :
« J'essaie d'avoir deux attitudes correspondant à la prise en considération de deux contextes différents » (resta à savoir si ces deux attitudes ne soutiennent, ne pérennisent, voire ne créent pas lesdits contextes : autre question pour une autre enquête…). Premier contexte, les « programmations type Beaux-Arts ». Les musées cherchent les « possibilités de trouver un public autre que les étudiants des écoles d'art » et font appel à notre Brent Klinkum, lequel se présente lui-même comme « un DJ connu dans toute l'Europe ». Le plan de référence, ici, s'établit à partir de « vidéo d'artistes connus et diffusés », plan qui nous ferait quitter le cadre de l'étude s'il n'y avait le deuxième contexte, celui de la « programmation type café », dont la particularité notable serait « l'absence de sélection ». Une déflation de la posture de commissaire dont B. Klinkum ne pouvait peut-être pas témoigner dans le premier contexte : « Pas de jugement ! Qui suis-je pour le faire ? ».
Toujours selon B. Klinkum, ce deuxième contexte provoque « un changement des critères d'évaluation de la part même des diffusés ». « Il n'y a jamais une seule voie, il existe différents styles de culture et différentes narrations », ajoute-t-il avec une touche de solennité enthousiaste. Pour lui, l'enjeu consiste à « montrer au public qu'il existe des moyens de s'exprimer, qu'il y a la possibilité de diffuser des montages HI 8, etc. », à « responsabiliser les gens en leur accordant un statut d'auteur », l'auteur étant compris comme « quelqu'un qui propose quelque chose au public ». Tout simplement, pourrions nous ajouter…

Quelles concrétudes, quels moyens de passage à l'acte, si l'on veut, l'institution *Transat vidéo* offre-t-elle ? Une diffusion dans les cafés et ce sera un peu attendu (encore que !). Plus surprenant, en revanche, cette intention de « projeter sur les voiles des bateaux amarrés au port de plaisance de Caen, les vidéo tournées par leurs propriétaires » (action réalisée en Septembre 2000), ainsi que les manifestations du genre « Métairie libre », mentionnées dans le programme cité plus haut. En tous les cas, il nous a paru évident qu'il serait légitime d'évoquer la thématique du lien civil esthétique à propos du café *La Garsouille*, et ce malgré le fait que les projections vidéo soient (parfois) davantage sources de conflits, plutôt que motif à tisser du lien civil… Nous évoquions à l'instant le cas de ces deux clientes qui fuirent, par principe, une vidéo, mais il y eu pire, et Benoît Martin, le patron de *La Garsouille*, nous a raconté quelques anecdotes à ce sujet, comme cette projection du 1/ 2/ 00 réunissant a peu

près vingt-cinq spectateurs, et qui a été perturbée par un groupe d'une dizaine de personnes, lesquelles ont témoigné d'une volonté manifeste de déranger, tant par leur parasitage de la bande son, au moyen de commentaires oiseux, que par leur obstruction quasi systématique de l'écran. Encore que, suite à pareille épreuve, du lien civil esthétique se noue probablement entre celles et ceux qui désapprouvent de tels comportements…
Néanmoins, ces incidents demeurent très isolés, et B. Martin préféra parler de ces « cinquante minutes de silence absolu » qui régnèrent dans son établissement, lorsqu'une pièce de Tchekov y fut jouée. Toujours sur ce registre positif, il nous raconta comment un de ses clients qui n'ouvrit pas la bouche pendant deux ans, en vint à s'exprimer, glissant quelques mots timides sur son travail de sculpteur et de créateur de mobilier. Maintenant, il parle, rencontre des gens et, de plus, il montre ses pièces dans le café, réalisant de véritables expositions. « Un soir, il s'est senti en confiance, et il s'est mis à parler », explique un B. Martin qui avoue être peu sensible au « pedigree » des individus, aussi le fait de n'avoir jamais montré son travail n'est-il pas un handicap, loin s'en faut, pour exposer à *La Garsouille*.
Si nombre d'espaces alternatifs reconduisent peu ou prou, de par leur obédience au système des réseaux, ce que l'on pourrait nommer, à partir des réflexions de J. Aumont, une *esthétique du pedigree*, laquelle « nous contraint à ne rien goûter que muni d'un pedigree, d'une étiquette (et d'un prix) »[207], un tel processus légitimant et, surtout, légitimiste, n'aurait pas cours ici, le cas de X finira de nous en convaincre : car voici un homme qui, après six années de détention pour trafic de drogue, proposa à B. Martin d'exposer à *La Garsouille* ses peintures symbolico-sexuelles réalisées en prison. B. Martin accepta, l'exposition fut un succès « puisqu'il vendit dix-sept toiles et qu'il accroche dorénavant, de manière régulière, dans d'autres espaces alternatifs ». Si l'on précise que X est toujours interdit de séjour à *La Garsouille*, motif de sa condamnation oblige, le lien civil esthétique qui a été noué en l'occurrence ne fait décidément pas apparaître cette expression comme un signe d'utopisme, d'angélisme ou même de pédantisme universitaire déconnecté des réalités du terrain…
Pour Benoît Martin, non seulement « les projections vidéo ne font fuir personne », mais encore « elles donnent l'occasion de venir dans mon bar au titre de sortie culturelle ». De plus, il précise que « des gens viennent uniquement dans le bar pour les projections ». Selon lui, « faire de l'animation appartient pleinement au métier qui consiste à tenir un bar » et, ce qui l'intéresse, c'est le fait que « des gens se rencontrent ». Or, les projections occasionnent de telles « rencontres », même si « cela ne touche que cinq ou six personnes ».

L'Unique et ses amicalités

Les quelques soirées d'étude à La Garsouille nous ont évidemment permis de rebondir sur de nouveaux objets d'enquête.
Ainsi, toujours à Caen, nous avons découvert avec la « galerie » l'Unique, un espace particulièrement… singulier, en effet, sur le plan du jugement esthétique et sur celui de l'intéressement du voisinage à un lieu d'art situé en plein quartier populaire. Vincent Auvray, le concepteur-animateur de l'Unique, ne tient pas à ce que l'on qualifie son lieu de « galerie » (d'où les guillemets). Non, il « n'utilise pas ce mot », préférant les expressions d'« espace modulable d'exposition », de « scène pour les arts plastiques ». En fait, il s'agit d'une minuscule boutique d'environ une dizaine de mètres carrés, si bien qu'une fois le dispositif de projection vidéo installé, tout au plus sept ou huit personnes peuvent assister à une programmation dans des conditions de confort âpres mais acceptables. Pareille exiguïté n'est toutefois pas à prendre — et, du reste, n'est pas vécue — sur un mode négatif. Au contraire, il

207 J. Aumont, *De l'esthétique au présent*, De Boeck Université, Paris, Bruxelles, 1998, p. 101.

semble que l'étroitesse du lieu favorise non seulement l'intimité et le dialogue, cela va de soi, mais encore conduit-elle à une réflexion sur la monstration : Vincent Auvray parle de son « espace » en tant que « galerie vitrine » où le rapport dedans / dehors serait inversé, c'est-à-dire que les interventions des artistes, ceux-ci sont d'ailleurs invités à travailler en ce sens, s'adressent davantage à un passant de la rue qu'à un visiteur franchissant la porte d'entrée pour découvrir des pièces à l'intérieur. Concept qui s'avère intéressant pour notre problématique du lien, car il déjoue la trop fameuse crainte de franchir le pas, d'entrer dans des lieux d'art lorsqu'on n'en est pas familier, bref, ce concept grignote quelque peu le syndrome du « ce n'est pas pour nous ».
On peut néanmoins s'interroger : pourquoi un espace aussi réduit ? Car rien n'empêcherait, au sein d'un espace plus grand, de s'adresser à la fois au dehors et à la fois au dedans. Le concept de « galerie vitrine » relèverait-il d'un *bon cœur* contre la *mauvaise fortune* ? Au sens propre, oui : Face à l'absence de scène pour les arts plastiques, à Caen, qui ne soient pas confidentiellement réservées à des membres d'un réseau très limité (les rencontres du Frac, par exemple). Vincent Auvray a décidé d'agir avec ses propres fonds. Or, sachant que son statut social est celui d'un intermittent du spectacle (éclairagiste, régisseur cirque) et qu'il perçoit 750 euro de subventions de la Drac par an, on imagine sans peine que la location d'un espace plus conséquent ne saurait être envisagée sur fonds propres… lesquels ne s'avèrent même pas suffisants pour ladite boutique et c'est en partie grâce à la bienveillance de son propriétaire, un fleuriste, disons « ami des arts », que cette expérience a pu être conduite (voilà aussi du lien civil esthétique…). Voici en tout cas une initiative qui cristallise la plupart de nos observations en amont : il y a bien en effet quelque chose de l'ordre d'une économie du don, avec ses corrélats sacrificiels, puisque Vincent Auvray s'est trouvé dans l'obligation d'habiter en face de la boutique afin de s'y consacrer sans devoir rémunérer quelqu'un pour ce faire, et qu'il ne vend jamais rien dans un espace consacré aux propositions ou installations conceptuelles (à moins de solliciter des commissions d'achats institutionnels). Il y a aussi une fonction socio-politique, le caractère militant de la démarche se voyant affirmée sans détours : « je n'ai pas envie d'être consensuel » déclare-t-il en décrivant son « lieu » tel un « endroit de résistance » où l'on « prend position de la rue » et où on l'« investit ». Engagement politique parfaitement respecté par le voisinage aussi bien que par les gens de passage, Vincent Auvray tenait à nous signaler : « Il n'y a aucune réaction agressive par rapport au lieu, lequel est bien respecté parce que la démarche est respectable; les gens sentent que c'est pour eux alors pas de *tags,* pas de violence et ceci malgré la distribution de vins chauds, les soirs de vernissage, sur la voie publique, faute de place à l'intérieur. » Car ici, le lien civil esthétique se tisse d'abord grâce à la curiosité des « gens de la rue ». Curiosité, indifférence ou ironie du reste : les soirs de projection vidéo, les piétons comme les automobilistes qui s'arrêtent au feu rouge contigu, peuvent voir de dos, effet vitrine oblige, quelques spectateurs aux regards fixés sur le moniteur. Et certains de pouffer « qu'est-ce qu'ils font, c'est une secte ou quoi ? »
« Oh ils se prennent la tête ! »
Plus sérieusement, nous devons préciser que l'éclosion du lien civil esthétique fut grandement facilité par les protocoles mis en place par les artistes. Yann Esnault, par exemple, présenta en janvier 2000, une installation nommée « Sensation » dont le but clairement revendiqué était de renchérir sur l'exiguïté de l'espace en le remplissant de « linges colorés, enroulés et noués sur châssis », ceci afin de créer un « espace labyrinthique » dans lequel le passant était invité à pénétrer pour toucher le tissu et,… inévitablement,… d'autres spectateurs.
Antoine Boulet quant à lui disposa sur la vitrine des pages du quotidien local *Ouest-France* dans lesquelles les photographies avaient été remplacées par des petits moniteurs vidéo. Comme cette installation fonctionna jour et nuit, les passants s'arrêtèrent, ainsi qu'ils le feraient au pied du siège d'un organe de presse pour lire un article, seulement là, il s'agissait d'apprécier les télescopages (ou les passages) sémantiques qui s'opéraient entre le contenu

des articles et le défilement des bandes vidéo. Projet très pertinent et très réussi qui fut donc directement tourné vers le public *lambda* attendu qu'il n'y avait rien à voir, sinon des câbles, à l'intérieur de la boutique.
Mais le projet le plus convaincant sur le plan du lien civil esthétique fut mené par Danielle Lebreton avec sa performance intitulée « La Pute lâche » et sous-titrée « Pute de jour, no sexe ». Titre qui se comprend comme une volonté de faire allusion d'une part aux fameux « dispositifs » (si l'on peut dire) prostitutionnels de la ville d'Amsterdam et d'autre part à la non moins fameuse pratique ethnologique du *potlatch*, ce don à caractère sacré constituant un défi pour le donataire de faire en retour, un jour, un don équivalent. Concrètement, Danielle Lebreton installa un décor intime dans l'espace de l'Unique, plaça son écriteau « pute de jour, no sexe » et attendit sinon le « client » du moins le visiteur. On l'aura compris, elle ne proposa pas ses charmes (no sexe) mais une sorte de dialogue social, un « tableau vivant pour une mise en forme du réel » selon ses propres dires. Elle fit don de son temps et de sa personne en proposant tel ou tel débat, réflexion ou conseil artistiques. Non sans une certaine « efficace » : un peintre amateur au chômage, qui vint la voir, fut « recalé, replacé, réinstallé dans sa propre dynamique, dans un désir de travail grâce à ma conversation » affirme D. Lebreton laquelle ajoute que l'homme mit brutalement fin au dialogue en lâchant tout de go : « Je ne peux pas rester plus longtemps, il faut que je retourne travailler. » D. Lebreton cherche « un troisième terme entre l'espace public et l'espace privé ». Son économie du don paraîtra étrange dans la mesure où, d'une telle performance on ne sait plus très bien « qui peut être considéré comme le donateur ou le donataire » puisqu'elle eut le sentiment d'avoir beaucoup reçu de la part des visiteurs.
Même si elle n'associe pas directement la vidéo à son travail, il convenait de s'arrêter un instant sur les propositions de cette artiste, eu égard, toujours, à la question du lien civil esthétique. Car chacune de ses propositions tente de relier une « forme d'organisation sociale avec une forme d'organisation artistique » ce qui nous fait inévitablement songer à la « plastique sociale » de Beuys. Danielle Lebreton n'offre pas seulement des cabinets d'écoute, elle soumet aussi au public des « exercices d'admiration », par exemple celui intitulé le « Banc de vue », c'est-à-dire un « banc public placé devant un chantier en cours », où il est question de « valoriser une station d'observation mobile qui permet à la population curieuse des transformations de sa ville, de savoir rapidement ce qui s'y passe ».
Citons encore la proposition de « Week-end rêvé dans la ville nouvelle » où il s'agissait pour les habitants de l'agglomération caennaise de découvrir la ville nouvelle d'Hérouville-Saint-Clair laquelle fait pourtant partie de celle-ci ainsi que nous l'avons précisé plus haut. « Cette action artistique habituelle se veut la copie des pratiques touristiques » déclare D. Lebreton et elle ajoute « je détourne une forme de plaisir collectif (le «voyage organisé») pour partager avec d'autres mon intérêt pour l'architecture et mon attention portée aux formes d'organisations sociales ». Elle conçoit l'« esthétique ordinaire » comme ce qui « n'est pas en rapport avec l'état d'exception et le concept d'œuvre unique », aussi les photos et vidéo prises les 23 et 24 mars par les participants à ce week-end ont-elles de fortes chances d'éviter le processus d'institutionnalisation (c'est un « état d'exception ») au bénéfice d'une projection / réflexion civile dont le référent esthétique ne sera jamais bien loin, s'il n'est pas omniprésent.

On le voit, cette étude de terrain menée à Caen tourne autour de l'idée de quartier, que l'enjeu consiste soit à (re)découvrir celui-ci sur un mode esthétique (D. Lebreton) soit à y créer des liens civils par des attitudes, des inscriptions, des comportements, des regards nouveaux, qui sont autant de propositions d'évaluation esthétiques :
« «Galerie de quartier», c'est un espace où les gens de la rue Caponière, du quartier, vont découvrir l'art contemporain à travers leur vie quotidienne, par exemple en achetant leur pain.

Suscitant la curiosité, les travaux exposés ont pour objectif de changer le regard, le comportement, c'est le cas de la vitrine de Yann Esnault qui attire de nombreux visiteurs de tous âges, un important questionnement. »

Idée qui aurait un je-ne-sais-quoi d'un peu trop attendu, si l'on ne précise pas qu'elle se distingue de la trop fameuse politique des « quartiers », ce dernier terme étant synonyme de ghetto, de zones sensibles et autres zones de non-droit. Non, le « quartier » doit s'entendre ici en tant qu'espace de référence urbaine pour n'importe quelle population y compris celle du centre-ville bourgeois (ou néo-bourgeois).
L'Unique fonctionne aussi grâce à une épicerie contiguë, le « Marché de Provence », laquelle est devenue, Vincent Auvray s'en réjouit, « l'arrière-boutique de la «galerie». L'épicière assure parfois les visites d'exposition, relate les commentaires et prend des appels téléphoniques. Dans le même registre, la fille de la boulangère est venue participer à l'élaboration d'une exposition. Tout ceci contribue à créer un environnement bien connu des voisins, rassurant, si bien qu'ils ne sont pas intimidés : si c'est là, c'est pour eux, mon concept de galerie vitrine en témoigne : c'est tourné vers le public. »
C'est aussi dans l'air du temps… Le caractère fabuleux de notre destin consiste peut-être à chercher le chat du voisin, pour faire ainsi allusion aux films de Klapisch et Jeunet qui ont eu l'estime populaire que l'on sait. Ici, il faudrait aller chercher les dispositions artistiques de son voisin, en débattre pour finalement les accueillir, si comme le pense Vincent Auvray, « il n'existe pas d'amateurs tant sur le plan de la qualité que sur celui de la pratique ».

A Toulouse

Loin de nous la sensation d'avoir atteint une quelconque saturation dans notre enquête, mais nous avons tout de même suffisamment exemplifié, nous semble-t-il, la plupart des interrogations qui ont motivé notre approche. Nous avons terminé l'étude (partielle) menée à Caen sur une note plutôt angélique. Il est vrai qu'une époque où les sources de facteurs pathogènes sont largement mises en avant, nous préférons non pas la méthode Coué ou une forme de casuistique mais plutôt l'attitude qui consiste à souligner quelques utopies positives (quelques battements d'ailes de papillon si l'on veut).
Reste toutefois une question majeure que l'on ne saurait ignorer (la posture angélique ne doit étouffer la lucidité…) : celle du financement et de son corollaire immédiat à savoir le soutien institutionnel des espaces alternatifs. A Caen, nous avons vu que l'Unique n'échappe pas aux demandes de subvention même si les sommes demandées (7 500 euro) et reçues (750 euro) peuvent apparaître dérisoires. Nous avons vu comment à Toulouse, le collectif Odradek se radicalise par rapport aux institutions et au « marché ». Mais c'est un collectif sans lieu qui investit opportunément selon les besoins de telle ou telle « aktion » un espace approprié.
Existe-t-il un espace fixe avec les contraintes budgétaires qui en découlent dont les fonds propres permettraient une véritable alternative au fonctionnement institutionnel ? Nous pensons avoir déniché un tel lieu. Il s'agit, à Toulouse, de la Médiathèque Associative.

La Médiathèque Associative

En toute rigueur il faudrait parler de la Médiathèque Associative de Toulouse, puisqu'il en existe une autre à Agen, les deux ayant été regroupées sous l'appellation générique « Les Musicophages ». Nous avons affaire avant tout — et nous l'avons découvert aussi — à une médiathèque centrée sur le « prêt payant » de CD audio, cette formule oxymorienne

s'expliquant par le fait que la location de CD audio est interdite en France, contrainte que les Musicophages ont su détourner en faisant adhérer les clients à leur association, le « prêt de CD » devenant ainsi possible, même s'il est conditionné, donc, à une participation financière au fonctionnement de l'association. Ce protocole a son importance puisque c'est grâce à l'argent que rapportent ces locations déguisées que les Musicophages préservent leur indépendance et peuvent revendiquer, assez fièrement du reste, une autonomie totale par rapport à toute forme d'institution. Les membres fondateurs de l'association ont emprunté, parfois en hypothéquant leurs biens et, au bout de cinq années, la rentabilité financière ainsi que le remboursement des crédits furent assurés.
Il n'est pas question ici, toutefois de faire de l'argent (du fric…). Comme les membres le déclarent, « l'association «Les Musicophages» s'inscrit dans une démarche alternative de diffusion des cultures vivantes, de promotion de nouveaux créateurs et de développement de la liberté d'information. Son véritable enjeu est de mettre à la disposition de tous ses membres une structure abordable favorisant l'égalité d'accès culturel ». Voilà qui est explicite et qui, de surcroît, recoupe bien nos questions cardinales. Si l'on précise que la Médiathèque ne propose pas seulement des CD audio mais aussi des expositions, des fanzines, des cassettes vidéo et, surtout, au regard de notre enquête, organise des « projections publiques mensuelles », nous serions décidément en phase avec les attentes de l'appel d'offre.

Une soirée des Vidéophages

Sur le comptoir de location des CD, un tract (un « flyer » plutôt) annonçait une « soirée des vidéophages » avec « projections vidéo et films indépendants » en détaillant la liste des films avec cette mention finale qui attira évidemment notre curiosité : « écran ouvert aux amateurs ». Les projections ont lieu tous les derniers lundis du mois depuis le début de l'année 2001.
Nous avons assisté à celle du 28 juin. Il faisait très chaud. A vingt heures, horaire prévu pour le démarrage, il n'y a personne, nonchalance toulousaine oblige. Les membres de la Médiathèque achèvent de modifier la disposition habituelle de l'espace en recouvrant les étalages de disques au moyen de planches et de tissus divers. Des chaises d'école, simples, spartiates, sont alignées en « rang d'oignon » sans recherche particulière de protocole convivial. Une boîte en carton qui fera office de chapeau (le prix d'entrée est libre) est posée sur une table à côté de la porte d'entrée. Des canettes de bières sont vendues, des cacahuètes offertes. Vingt heures trente, la projection débute. Elle s'effectue au moyen d'un vidéo projecteur sur un large tissu blanc un peu lâche, mal tendu, aussi les travellings ondulent et les visages se gondolent parfois, au gré d'une boursouflure ou d'un déplacement d'air.
Un film d'entreprise-fiction *Welcome in Utopia* de Simon Backes raconte sur le mode carnavalesque les mésaventures d'un passager dans un aéroport. Puis une vidéo à l'énergie réalisée par un étudiant de l'ESAV (la « Fémis locale ») nous enchaîne ses incohérences scénaristiques et ses ruptures diégètiques à l'emporte-pièce. Passe un film super-huit carnavalesque lui aussi et c'est au tour d'un programme de TV Talc (Télévision Action Locale Culturelle) ayant pour sujet les inévitables « jeunes des quartiers », leurs conceptions du tag et du graffe étant mises en parallèle avec le désarroi des commerçants qui doivent nettoyer, sans cesse, les façades de leurs magasins (et les spectateurs de ricaner). Enfin, un film militant sur les problèmes aigus d'un sans-papiers clôt la projection attendu que ce soir-là aucun amateur n'est venu présenter ses travaux.
Chaque film est brièvement présenté avant sa projection par un membre de Lapilli Films (un collectif de cinéma indépendant) et une discussion suit immédiatement après, avec plus ou moins d'entrain suivant les séances. Ce soir-là, chaleur aidant, les conversations personnelles autour d'une canette eurent plus de succès que le débat esthétique. Mais un entretien à froid

avec Teka, le responsable de ces projections au sein de la « Médiathèque », nous permit de mieux replacer les enjeux, l'histoire et les attentes de cet espace singulier.

Une éthique militante

Nous avons donc soumis à Teka la plupart de nos questions centrales. A propos du terme « alternatif », tout d'abord, il l'entend comme synonyme de « non subventionné » c'est-à-dire « libre de toute institution ». C'est effectivement, nous l'avons déjà esquissé, la spécificité de la Médiathèque Associative, celle dont les membres sont le plus fiers en tous les cas. Teka le martèle en insistant bien sur chaque adverbe : « Nous ne subissons aucun degré de tutelle, que ce soit culturellement, techniquement, ni politiquement ou économiquement. » Pareille fierté due à une autonomie de fonctionnement autorisa même les Musicophages à « sortir physiquement » de leur espace une « représentante des institutions étatiques qui cherchait à infiltrer le bureau de l'association », (la réussite de ce genre d'initiative intéresse évidemment au plus près, sur le plan des emplois jeunes, les pouvoirs publics).
La programmation des soirées vidéo est « déterminée par un réseau, mais un adhérent peut donner son avis ». La légitimation et assurée par trois « nomothètes » : l'animatrice de Nozart, une « cultureuse », le responsable de Lapilli Films, orienté vers le « social », et Teka lui-même, pour l'aspect « militant » et la connaissance des « squateux ». Teka tient à le préciser, il faut comprendre le terme « réseau », ici, au sens de « réseau ghetto », celui des « actions militantes dans la rue conduites par des gens non affiliés, pas du tout relayés par le politique » et puis il s'agit d'un réseau qui ne contrarie pas l'aspect rhizome, ne serait-ce que grâce aux amateurs. Teka aime à citer le cas du « boulanger qui faisait une vidéo, qui est venu participer aux débats avec son travail et qui revient dans la mesure où son fournil lui en laisse la possibilité », ou celui de ce « prisonnier qui a tourné sur la prison Saint-Michel ». La démarche de la Médiathèque s'affirme clairement : il est question de « favoriser la diffusion de ce qui se diffuse mal ». Et, concernant « l'expression alternative », le modèle de récapitulation est le « fanzine ». Il va de soi qu'une telle approche — voire une telle philosophie — ne va pas exclure les réalisations « amateurs », mais au contraire les soutenir. Teka aimerait ainsi « inverser la part des amateurs dans les programmations vidéo ».
Donc, à l'acception des « critères techniques », il n'y a « jamais eu de rejet » et voici, pour ainsi dire, la « charte » de la Médiathèque :
« Le seul impératif commun fut de refuser toute expression raciste et sexiste. Les rapports de ce groupe sont donc basés sur la confiance et les réseaux respectifs, sans pré-visionnage obigatoire des œuvres. L'attention est plus particulièrement portée sur le caractère des vidéo, c'est-à-dire qu'elles doivent être peu ou pas diffusées, telles que : essais, animations, documentaires, fictions, reportages, vidéo expérimentales, généralement à destination non commerciale. Ainsi que sur la volonté de rendre accessible ces projections aux pratiques libre et amateur grâce à l'écran ouvert où les intéressés passent directement leurs productions. »

La « philosophie esthétique implicite », pour reprendre les termes de l'appel d'offre, s'exprime donc ici de manière très explicite en référence à un militantisme socio-économique d'une part et à un appel au « diversifié », d'autre part. « Il y a eu un débat esthétique assez aigu à propos d'une vidéo qui reprenait les tics des feuilletons télés » nous dit Teka alors que lui-même, nous l'avons bien senti à la projection du 26 juin, est beaucoup plus prompt à la parole dès lors qu'un film témoigne d'enjeux politiques.
Pour revenir un instant à « l'esthétique relationnelle », nous dirons par une litote que Teka la comprend sur un mode très pragmatique : « si je veux de la relation, je sors des bières ! » Il

est beaucoup plus disert au sujet de l'économie du don : soutenant l'action d'Odradek que nous avons décrite plus haut, il estime que « le don est un acte subversif destiné à saper l'économie traditionnelle et à rendre les biens culturels accessibles à tous. Cela permet aux gens de se baser sur un *a priori* différent en cassant la logique du profit ».
Signalons que à propos de l'argent réinvesti Teka déclare : « Les ressources dégagées par la Vidéothèque indépendante sont entièrement consacrées à son fonctionnement matériel (achat de vidéo indépendantes, confection de copies neuves de renouvellement, colis postaux…) afin d'assurer son autofinancement. »
Aucun suivisme un peu béat eu égard aux économies solidaire, toutefois et Teka engage une critique assez féroce des fameux « SEL » : « ils sont tombés dans l'arnaque en Ariège, ce sont en fait des bourgeois, des fonctionnaires du fisc et des professions sociales qui ont phagocyté ce type d'échange ».
La positivité revient avec la thématique du « lien civil esthétique » : « l'art est un vecteur de relation, mais cette cause reste trop éphémère si elle n'est pas répétée » sous-entendu si elle n'est pas régulière et transversale (activités multiples). « Je conçois ce lieu en tant qu'invitation à diffuser, à créer, à décomplexer ceux qui font dans l'ombre et qui n'osent pas, comme le voisin d'en face, lequel vit du RMI et essaye d'être vidéaste. A ce propos, nous diffusons des intermittents que l'on ne voit pas… ça peut inciter à l'émerveillement «je suis moins complexé»… et cela correspond à une attente du public, celle de voir autre chose. » De l'alternatif ?

Conclusion

Pour introduire son chapitre consacré à l'« ethnologie de l'art », J.-M. Leveratto fait la remarque suivante : « L'ethnologie est aujourd'hui un moyen couramment utilisé pour réhabiliter des personnes ou des choses méprisées culturellement en démontrant qu'elles manifestent un savoir traditionnel du corps. »[208]
Il nous semble au contraire que notre approche — si toutefois elle participe bien d'une ethnologie — s'est davantage attachée à souligner l'importance de la pensée, de la réflexion conceptuelle, bref du paradigme de l'« esprit » en opposition à celui du « corps », opposition à notre avis insoutenable mais néanmoins nécessaire dès l'instant où elle est convoquée à des fins démonstratives ou assertives, comme cette idée de « savoir traditionnel du corps »…
Nous voulons dire par là que lieux alternatifs où était engagée une vraie réflexion (où *ça pense* pour dire vite) qu'elle soit de nature politique, économique, éthique, etc., nous paraissent au final beaucoup plus propices à créer du lien civil esthétique que ceux où la compréhension de la relation esthétique (ou de l'« esthétique relationnelle ») passe principalement par la mise en avant du corps, de la convivialité et du confort corporels : « S'asseoir, s'étendre, se détendre, discuter, s'informer, manger, boire un verre, jouer une partie de baby-foot font partie de ces activités qui, en quelques années, ont été promues au rang de formes artistiques légitimes. » Certes. P. Cuenat nous donne effectivement une bonne description de « l'exposition *relationnelle* » mais nous constatons que parmi lesdites « activités », très peu ont pour référence la pensée.
Le premier « événement » proposé par l'espace alternatif VKS sera à cet égard encore plus explicite puisqu'il se présentait comme une (longue) liste d'activités journalières. Ainsi, au fil de la semaine, « on emménage, on déballe, on projette, […] on rêve, on conte, on mange, on digère, on s'assied, on défile, on dort, on déménage ». Pour nous contredire, il y a bien « on

[208] J.M Leveratto, p.155.

rêve et on conte », cependant cette activité est envisagée ainsi : « on rêve, on conte en essayant des vêtements prototypes dans une cabine d'essayage »…
Le véritable espace alternatif, selon nous, serait celui qui réhabiliterait l'espace de l'« esprit », face au terrorisme actuel du « corps ».

BIBLIOGRAPHIE

Aumont J., *De l'esthétique au présent*, De Boeck Université, Paris, Bruxelles, 1998
Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.
Hume D., *Essais esthétiques*, Paris, GF Flammarion, 2000
Leveratto J.M, *La mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000.
Williams W. *De diverses utilités de la théorie culturelle*, in *Omnibus n° 32*, avril 2000
Esthétique et marxisme, Paris, UGE 10-18, 1974.
Art Press Spécial n°21.
Parpaings #23.

Lise GANTHERET
(Chercheur, Université Paris 3-IRCAV)

Espaces de diffusion et enjeux spectatoriels

Un cube noir vitré d'un côté, quelques câbles qui le lient à une antenne ainsi qu'au courant électrique, quoi de plus banal que l'appareillage télévisuel ?
Placé le plus souvent au salon ou dans la chambre, ou bien les deux, le petit écran est devenu en quelques décennies partie intégrante du quotidien et de l'intimité de la plupart des individus. Le réflexe du bouton d'allumage et de la télécommande viennent souvent clore une journée de travail ou combler les journées des inactifs. La regarder s'apparente à un certain automatisme voire hypnotisme. Parfois la télévision ne joue que le rôle d'une présence, d'un fond sonore même s'il est important de tenir compte de la part d'inattention et de l'environnement concret d'un « s*pectateur sonore parlant* ».[209] Elle est devenue rituel.
Son importance est telle qu'elle fut rapidement l'objet d'analyses diverses qui dénoncent ses côtés tyranniques et prônent une éducation à l'image. Centre de débat à l'heure actuelle, il est important de mentionner l'absence d'une véritable politique éducative malgré l'institutionnalisation de l'enseignement du cinéma dans des classes spécialisées au lycée et des expériences audiovisuelles dans les sections primaires et secondaires. Des actions indépendantes du milieu éducatif sont mises en place. L'une paradoxale concerne le petit écran qui assure lui-même son autocritique au travers d'émissions[210] diverses. Cela implique inévitablement qu'elle soit partielle et partiale voire biaisée car viciée par des stratégies médiatiques internes.
D'autre part, depuis les années 70, des mouvements associatifs pour la plupart, ont entrepris des actions variées en terme de production, d'animation et de diffusion audiovisuelle et cinématographique autant dans les villes que dans les campagnes. Le poste de télévision est alors revenu à son statut premier de simple objet de diffusion, coupé de son cordon ombilical greffé arbitrairement au système audiovisuel autrement appelé le Paysage Audiovisuel Français et internationalisé avec l'explosion des bouquets sur le câble ou le satellite. Ainsi ces mouvements souhaitent détourner cette propagation du petit écran dans les foyers vers d'autres espaces de diffusion, avec des programmes originaux. La politique de décentralisation ainsi que les différents plans gouvernementaux concernant les nouvelles technologies et réseaux câblés a pu jouer en faveur des initiatives qui loin d'être sporadiques se multiplient et revendiquent la légitimité de leur statut. Aussi, le phénomène est assez important pour que nous en analysions les origines et émettions l'hypothèse d'un réseau, que viendraient alimenter des initiatives transversales. On le désigne présentement comme le « Tiers secteur audiovisuel ». Peut-on considérer un élan démocratique en vertu du lien social ? Plus qu'une alternative ne doit-on pas voir dans ces projets un effet de complémentarité à l'espace télévisuel traditionnel ? Quel nouveau rapport spectatoriel cela instaure-t-il ?

---

209 Gérard Leblanc, *Scénarios du réel : quotidien évasion science.* Tome 1. L'harmattan.

210 « *Vrai journal* » , « *Les guignols de l'info* » sur canal +, « *Arrêt sur image* » sur La cinquième, pour ne citer que quelques émissions régulières.

Une première cartographie de ces lieux a d'emblée mis en doute notre première hypothèse : si réseau il y a, il est protéiforme et en perpétuelle mutation. Ce phénomène émerge davantage telle une constellation avec quelques liaisons. La notion deleuzienne de rhizome[211] nous semble plus appropriée. Il convient donc d'en déceler les particularités.

Nous avons centré notre étude sur l'analyse des enjeux spectatoriels dans différents lieux de diffusion tout en tachant d'identifier à travers chaque élément constituant d'une projection filmique quels pouvaient être les référents « ordinaires »[212]. Ils se décèlent tout d'abord dans le contenu et la forme même de l'œuvre, mais aussi à travers son mode de création et l'intention de l'auteur, à travers les conditions et les dispositifs de diffusion, et enfin à travers les modalités de réception et les attentes spectatorielles. La pluralité des lieux, l'agencement de ces paramètres et leur degré de caractère « ordinaire » implique nécessairement des processus esthétisants variés. Nous avons voulu illustrer notre propos par des exemples dont l'objet concerne essentiellement la vidéo comme les télévisions de proximité, les lieux de diffusions audiovisuelles non institutionnels et les galeries d'art. L'enjeu est également de montrer qu'en dépit de la particularité de chacun des lieux de diffusion, les frontières tendent à se brouiller remettant en cause les intentions esthétiques de départ et favorisant sans cesse de nouveaux passages entre la sphère privée et la sphère publique ; entre sphère des grands média et celle des plus petits.

L'étude sur le terrain fut essentiellement réalisée en région parisienne. Plusieurs modes d'approche ont été mis en œuvre : l'observation neutre, l'observation filmée et des entretiens compréhensifs[213]. La nécessité de ces derniers s'explique par la réticence des milieux observés face à la notion d'enquête.

Les lieux de diffusion « alternatifs » ? L'exemple de deux télévisions locales parisiennes.

Il convient avant tout de clarifier ce qu'on entend par le terme alternatif. Celui-ci renvoie à un mouvement, en l'occurrence artistique, indépendant des circuits normaux du commerce et de la diffusion que l'on peut qualifier de réseau « underground ». Nous tâcherons de voir comment effectivement certains manifestent, en ce sens, leur appartenance à un circuit alternatif de création, et comment pour d'autres il s'agit bien plutôt de se placer en alternative, voire en palliatif. Cette distinction s'illustre à travers l'exemple des télévisions locales : celles dont le désir tient plus de se réapproprier des contenus que de délocaliser l'espace de diffusion et de production. Et d'autres, au contraire, qui revendiquent un espace propre, un territoire identitaire. Ce choix des télévisions locales s'explique par la place stratégique de carrefour qu'elles occupent dans ce mouvement des « vidéos communautaires. »

---

211 « *un rhizome ou multiplicité, ne se laisse pas surcoder, ne dispose jamais de dimension supplémentaire au nombre de ses lignes.(…) Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou déterritorialisation, suivant laquelle elles changent de nature en se connectant à d'autres*. » Gilles Deleuze, Felix Guatarri, *Mille plateaux*, Les éditions de Minuit, 1980

212 Au sens non pas de ce qui est conforme à l'ordre habituel, mais de quelque chose ou quelqu'un qui ne dépasse pas le niveau commun, banal, voire quotidien.

213 « *L'entretien compréhensif reprend les deux éléments (théorie et méthode), mais il inverse les phases de la construction de l'objet : le terrain n'est plus une instance de vérification d'une problématique établie, mais le point de départ de cette problématisation. » (p. 20) « l'entretien compréhensif définit une modalité très spécifique de la rupture, progressive, en opposition non pas absolue mais relative avec le sens commun, dans un aller-retour permanent entre compréhension, écoute attentive, et prise de distance, analyse critique*. » (p.22) , JC Kaufmann, *L'entretien compréhensif*, Nathan Université, coll. 128, 1996, 127p.

Télébocal, un exemple typique diffusée dans des cafés « ordinaires »

Cette télévision de quartier émane d'un contexte associatif fort. Issue de la volonté de l'association **Shorties pour le court-métrage** et de différentes associations d'expérimenter un média de proximité, l'association **Télé bocal** est créée en 1997 après deux ans de diffusion. Elle s'inscrit dans un cadre associatif culturel dynamique depuis une dizaine d'années dans le quartier du XXème arrondissement. Les activités se concentrent essentiellement au Goumen bis, lieu précaire, mais devenu un « squat reconnu ».
Pour les créateurs de **Télé bocal**, l'enjeu est d'ordre démocratique *« On va démocratiser un outil audiovisuel qui d'habitude sert à faire de l'argent. On va le désacraliser en disant que c'est accessible à tout le monde. »*
En terme de production, il s'agit de montrer que tout un chacun peut se servir des techniques audiovisuelles sans recourir nécessairement à des sujets sensationnels ou de l'ordre de l'extraordinaire. Le propos est l'ordinaire, il se passe au coin de la rue : « *Nous essayons de recueillir le plus souvent possible l'opinion de l'Homme de la rue sur des sujets d'actualité et de société. Nos fictions sont tournées avec la complicité des commerçants du quartier, nous faisons jouer des comédiens amateurs souvent rencontrés sur le lieu du tournage ».* A ce titre, **Télé bocal** en tant que télévision locale illustre une nouvelle phase de modernité où le langage audiovisuel supplante la tradition locale par des influences au-delà du national, « *où chacun se reconnaît dans les héros d'un lointain feuilleton et s'efforce de mêler aux modes, les traits spécifiques de sa propre histoire.* » Richard Sovied, président de **Télébocal** insiste sur l'ouverture de **Télébocal** et de son intégration au tissu social. La perméabilité du projet réside dans le peu de différence du statut social entre les membres de **Télébocal** et les spectateurs ou gens de quartier. « *Nous sommes nous-mêmes acteurs, c'est-à-dire que nous aussi on a des problèmes de travail parce qu'on est des bénévoles, de logement, on a les mêmes soucis que tout le monde, on est complètement dans ce tissu social et nous ne sommes pas des journalistes qui vivons de notre travail. »*
L'idée n'est pas de créer une télévision anticonformiste, rebelle aux grandes chaînes, mais d'y inclure une dimension humaine. En cela on peut voir un essai de démystification du format télévisuel.
S'ajoute avec la diffusion dans les cafés, la volonté de servir de relais culturel à des salles de spectacles, concert, théâtre ou cinéma aux prix rédhibitoires pour un certain public.
En terme de diffusion, prime la convivialité. L'esprit de voisinage s'apparente à celui des premiers temps de la télévision lorsque les voisins venaient les uns chez les autres pour regarder ensemble une émission.
Un lieu est privilégié, les locaux de production de **Télébocal**. Le Goumen bis peut accueillir 300 personnes sur 400m² . Dans une cour intérieure qui ressemble à une rue de quartier des années 50 reconstituée, un quartier au sein d'un quartier, *« Comme au temps où la convivialité se faisait dans la rue »,* est installée une estrade[214] avec un espace buvette. Dans des salles adjacentes ont également été disposés des postes de télévision. Le droit d'entrée est de 20frs. Sur place, les gens peuvent se restaurer, écouter un concert de musique proche de la guinguette, souvent des textes à chansons, des poètes de rue. Toutes les tranches d'âge sont représentées avec une forte dominante de 20/35 ans. Le public regroupe des gens de quartier, des familles le plus souvent de l'équipe ou de leurs amis et des gens de la profession.

En dehors de sa diffusion hertzienne sur le Canal 36 **Télébocal** est avant tout une télé brouette qui diffuse dans les cafés. Quelques membres de l'équipe arrivent avec un moniteur et la cassette du mois et participent éventuellement au débat s'il a lieu. Cette installation sans

214 Ce lieu sert également pour des concerts et des pièces de théâtre.

prétention, souvent propice à quelques ratés, (problème de câble, d'entrée son,…) établit une accessibilité entre la chaîne et le public et instaure d'emblée une ambiance de complicité.
Depuis cinq ans de diffusion, le nombre de cafés a augmenté. Au départ cela concernait surtout ceux proches du quartier général de **Télébocal**. Aujourd'hui, la plupart des arrondissements de Paris la diffusent malgré une concentration certaine sur la moitié nord – celle des quartiers plus dits « populaires ». Ainsi, une heure de programme produite par mois est diffusée dans une quarantaine de bars, des lieux culturels de Paris et de certaines villes de province. Au départ, les cafés furent contactés pour leur aspect « ordinaire » par opposition à ceux dit « branchés ». *« Des bars de quartiers, autrement dit fréquentés par des gens de quartier. »* Souvent, sans arborer une décoration trop excentrique ils sont personnalisés par la présence d'objets fétiches, bibelots, expositions artistiques de sculpture, peinture ou photographies. Désormais, la demande vient de leur part. On peut affiner leur typologie en trois catégories qui résultent de la pluralité des registres utilisés par cette télévision. Nous prendrons l'exemple de trois cafés la diffusant.
Tout d'abord, Télé bocal joue sur la proximité[215], ce qui a pu intéresser des cafés comme le **Robinet mélangeur**. Ce dernier se situe dans le 11ème arrondissement, secteur de grand mélange ethnique. Le café profite de ce métissage et joue sur l'esprit familial en organisant par exemple des goûters pour les enfants et des projections pour les adultes.
Ensuite, Télé bocal prône l'humour et le divertissement. Dans cette optique des cafés tels **le Bréguet,** situé dans le XVème arrondissement de Paris, qui conçoivent leur espace comme festif et d'échange d'idées, optent pour Télé bocal. Après avoir organisé des apéro-concerts pendant un an, ils ont enchaîné avec des animations diverses telles des soirées déguisées à thème, des anniversaires du type Halloween, Orangina... S'ajoutent de nombreuses expositions de peinture, photos, sculpture.[216] Les artistes viennent d'eux-mêmes, ayant connu le lieu par le bouche à oreille. Le Bréguet a la volonté d'être convivial. A l'origine une bibliothèque, actuellement à reconstituer, avait été mise en place avec BD et jeux. *« Il s'agissait de créer un bistrot dans lequel on aimerait être. »* [217]Le lieu est personnifié grâce à des photos polaroïd prises lors des différentes fêtes et affichées au dessus du bar, rappelant l'album de famille. Les relations entre les personnes présentes sont d'ordre amicales. Le public se compose de personnes âgées entre 20 et 30 ans, des étudiants ou des habitués pour la plupart. Télé bocal a débuté ses diffusions en septembre avec pour rendez-vous tous les jeudis du mois. « *L'espace correspond parfaitement à Télé bocal. L'esprit du bistrot étant l' »Art narchie » veut mêlé humour et culture populaire. Parler de ce qui se passe dehors.* »[218]
Concernant la programmation de **Télé bocal**, les tenanciers du Bréguet sont surtout satisfaits de l'aspect ludique : *« On les aime beaucoup* » bien qu'ils souhaiteraient que le contenu soit moins informatif mais avec plus de spectacle. Ils apprécient télé bocal pour leur ton caustique. *« Ils ne prennent pas des gants ».*
Enfin Télé bocal affiche une dimension sociale. Aussi, elle attire les cafés tel le **Petit Ney** qui ont conçu leur lieu comme un espace citoyen. Au départ, Le Petit Ney, situé porte de Montmartre est issu d'une association de quartier créée il y a 4 ans. Le but était de recréer des liens, de substituer à une vision pessimiste du quartier (délinquance, perte de lien social) une revalorisation d'un quartier populaire. La première démarche était celle d'un journal pour « aller vers les autres ». Il était fait par plaisir et vendu à la criée sur le marché de Clignancourt. Puis, s'est ressentie la nécessité d'ancrer plus concrètement l'action de l'association dans un lieu identitaire. Au mois d'août 1999 s'est donc ouvert le Petit Ney qui

215 Toutefois, il convient de mentionner que le contenu de **Télé bocal** bien qu'évoquant la vie de quartier, reste flou sur le lieu de l'action, ce qui rend tenu l'argument de proximité.
216 Il est intéressant de noter qu'une des personnes tenant le bar vient d'une école des Beaux-arts.
217 Propos recueillis auprès des tenants du bar.
218 Propos recueillis auprès des tenants du bar.

se veut un lien d'accueil entre le professionnel et l'amateur. Les activités sont en lien étroit avec le milieu du spectacle, tous styles confondus, du rappeur au chant grégorien et touche toutes les tranches d'âge. L'association est très proche des institutions du quartier. Le projet de base était de mettre en place des projets de service public, innovants et qui relèveraient du domaine social, urbain et culturel. Il en résulte des financements croisés puisque participent l'Etat, le DSU[219] la ville, la préfecture, la région, le FAS[220] et la fondation Vivendi. L'association a pour adhérents d'autres associations comme l'Atlane (association qui travaille plus particulièrement avec des jeunes dans des réalisations audiovisuelles).
Le petit Ney ouvre toute le journée et en fin de semaine, le soir pour les spectacles. En tant que café littéraire, il se veut un espace culturel ouvert souhaitant faciliter le débat démocratique. Sa configuration spatiale est pensée dans cette optique, des grandes vitres sur l'extérieur donnent une possibilité de regard. Seulement le rideau créant le noir transforme l'endroit en espace privé contraire aux ambitions de départ. Concernant la programmation, il n'y a pas de politique d'investigation, ce sont les artistes qui viennent proposer leurs activités.
Télé bocal entré en contact début avril, diffuse une fois par mois. Le public n'est pas sollicité par une stratégie de communication, cela fonctionne essentiellement par connaissance. La programmation se heurte à deux problèmes. Le premier repose sur la responsabilité de la programmation, mise en jeu par le manque d'un visionnage préalable. En outre, bien que l'enjeu socio-culturel de Télé bocal s'inscrive dans la politique du Petit Ney, le public est peu réceptif face aux projections.
Télé bocal se considère comme faisant partie d'un troisième secteur, sorte de tiers état composé des « gens ordinaires », et revendique à ce titre une totale liberté d'expression à la fois en terme de production et en terme de réception. Les conditions de diffusion engendrent un rapport à l'œuvre plus interactif. *« A l'aide d'une programmation originale, nous souhaitons que télé bocal soit une télévision locale de type participative.* ». **Télé bocal** insiste sur le familier. Il se pose à l'encontre du dispositif télévisuel traditionnel qui joue, comme le constate Gérard Leblanc, sur une proximité et une distance à la fois maintenues et annulées entre ordinaire et extraordinaire.« *La télévision fait partie intégrante du quotidien mais reste exclusive. Dans le cas d'extraordinaire, elle coupe tout ce qui est familier*. »[221] **Télé bocal** est conçue comme un spectacle vivant. Cela implique une brièveté des films, souvent sous forme de clips. Le ton est celui de l'humour avec des micros trottoir ou des rubriques qui soulignent les travers de la vie quotidienne. Ils utilisent le langage ordinaire voire de la rue, souvent argotique : *« ces objets qui nous font chier »*.
Les genres les plus utilisés appartiennent au registre du grotesque, du burlesque, et du parodique. Le style est plus osé, voire provoquant ou choquant qu'à la télévision. Les sujets traitent souvent des thèmes ignorés des médias, notamment en ce qui concerne les manifestations et l'immigration[222]. Auparavant, l'engagement était a-politique, il programmaient davantage de courts métrages amateurs. Désormais, la chaîne se veut militante, mais aboutit parfois des réactions manichéennes. La programmation suit un ordre de rubriques dont certaines sont attendues par les habitués. S'ajoute un journal distribué lors des diffusions dont l'aspect fanzine ajoute un rapport de proximité entretenu avec le public.
Télé bocal dispose également d'une figure emblématique Adonis dont on peut acheter le CD et la cassette vidéo. Ce personnage d'Adonis, sorte de anti-héros sorti d'un dessin animé ou

219 Développement social urbain

220 Fonds d'action sociale

221 Gérard Leblanc, *Scénarios du réel : quotidien évasion science*. Tome 1. L'Harmattan.

222 Dans son analyse sur la duperie de certaines émissions de télévision qui usent du mensonge pour atteindre l'extraordinaire, Gérard Leblanc relève que ces émissions pratiquent l'« Abstention de toute référence politisée sur des sujets délicats tels l'immigration, criminalité car cela fait partie « du quotidien le plus sordide » (p. 70) *Scénarios du réel, Tome 1*

pop star désuète crée un lien de sympathie avec le public. A cette parodie du personnage culte s'ajoute celle du culte des membres de l'équipe **Télé bocal** comme le prouvent les prolongements de **Télé bocal** sur internet. Le site très personnalisé fait apparaître les photos dans des poses drolatiques de chacun des membres légendé par son prénom ou bien son surnom. Tout un chacun peut chez lui avoir un aperçu des auteurs qui se cachent derrière les films vus dans les cafés, brisant l'anonymat fréquent dans les reportages télévisés et instaurant par là même un passage de la sphère publique vers la sphère privée.
Malgré tout dans la pratique le dispositif n'est pas toujours efficient. Les spectateurs qui ont suivi l'évolution regrettent le manque de temps pour un véritable échange. Les projections sont rarement suivies d'explications. *« Le problème c'est qu'ils sont toujours très pressés. On sent une envie de rentabilité. »*

Télémontmartre, un modèle original de l'évolution où prime la vie locale.

Télémontmartre fut créée en mars 1998 dans le centre d'animation des Abesses. En tant que média de proximité, l'ancrage dans le quartier de Montmartre est essentiel. En effet, cette implantation émane d'une demande locale. « *Télémontmartre, c'est un besoin qui va de pair avec une sorte de mode. Mais la mode à elle seule ne suffit pas. On a constaté au début de fonctionnement de Télémontmartre que les associations, les riverains étaient totalement favorables à une initiative de ce type. C'est un facteur énorme, la demande existe.* »[223] Les habitants du quartier en faisant acte de proposition ont fait naître ce projet et le font vivre. Ils ont réagi au projet initial du centre d'animation qui était de développer un atelier vidéo mais dont la mise en place était difficile car liée au matériel et à l'évolution du matériel. *« La grande révolution des télévisions locales, c'est évidemment l'accessibilité d'un matériel haut de gamme à un niveau de prix limité qui n'existait pas quand j'ai commencé à faire le projet de l'atelier vidéo, donc quel matériel prendre, pourquoi, etc… ».* Il est toutefois utile de préciser que le quartier est habité pour une grande part par des personnes de profession artistique à l'affût de terrains de créativité. Pour la majeure partie des intéressés, l'enjeu est d'acquérir un savoir-faire en vidéo, ou de développer des projets novateurs.
Les partenaires associatifs voient en **Télémontmartre** comme un vecteur d'information et lui font appel pour couvrir les événements. Mais, la télévision fonctionnant essentiellement sur le bénévolat, il est difficile de répondre à la demande. *« C'est cette limite là qui est la nôtre qui ne peut être dépassée que si les partenaires potentiels franchissent un cap qui est de ne plus nous considérer comme un média comme les autres, mais effectivement comme une télévision citoyenne, et comprennent bien notre slogan qui est : Télémontmartre, faites-la vous-même. »*
Le centre d'animation est géré par l'association « Paris environnement jeunesse ». *« Télémontmartre est une association de fait, ce n'est pas une association déclarée, puisque les membres de Télémontmartre, ont accès à un fonctionnement démocratique. »* Les financements ne proviennent pas de recettes publicitaires « *Nous sommes une télévision qui a vocation à être subventionnée. D'où le statut associatif, mais nous souhaitons rester en dehors d'une municipalisation ».* Toutefois, le centre vit à 90% grâce à des subventions municipales de la mairie de Paris, transfusées par la suite à **Télémontmatre**, par le biais de l'atelier d'initiation aux techniques modernes vidéo. « *La distinction est importante, à aucun moment la ville de Paris n'a dit : " on va créer une télé locale citoyenne et on la finance." C'est un atelier vidéo qui a décidé de se transformer en télévision locale. »* Depuis janvier 2001, grâce à la participation de l'état deux emplois ont été créés concernant l'atelier vidéo. [224]

223 Propos recueillis auprès de Henri Etchevery, responsable du centre d'animation des Abbesses.
224Contrat emploi Consolidation.

Les diffusions se font tous les trimestres dans des lieux d'une capacité d'accueil de 300 personnes environ. A l'occasion sont organisés des micros événements favorisant l'interactivité ou des petits spectacles. Le lieu de diffusion choisi est un cafés ou un lieu de spectacle du quartier comme le Divan du monde. « *Cette étape passée, la cassette peut vivre sa vie, et là il n'y a pas de réseaux vraiment organisés, c'est un petit peu, en fonction des adhérents, ils ont la cassette à disposition et ils peuvent la faire diffuser par des bars, par n'importe quel lieu public, lors du mariage de la cousine, lors d'un voyage en avion, demander au commandant de bord, voir s'il y possibilité de diffuser la cassette. Tout est possible puisque les cassettes sont libres de droits et sont appelées à être diffusées le plus largement possible.* »
Cependant les responsables du centre visent une vocation plus large que simple média de proximité pour le 18ème arrondissement. « *Il s'agit aussi de faire en sorte que ce média géographiquement limité au 18ème arrondissement, puisse être diffusé mondialement par internet, et donc, puisse en fait présenter un contenu qui intéresse tout habitant de la planète*. » L'équipe n'est pas apte à mettre en œuvres des stratégies de communication très complexes, le « bricolage » domine. On informe des diffusions de **Télémontmartre** par le journal du centre d'animation, des affiches, et surtout par le bouche à oreille. S'ajoute un mailing fait à partir d'une base de données composé des 500 personnes qui se sont manifestées auprès de **Télémontmartre**.
Les responsables disent ne pas être intéressés par une connaissance du public mais par les désirs spectatoriels afin de mieux le fidéliser. « F*orcément, les gens qui viennent voir une sortie d'émission de Télémontmatre ont un certain profil, Or, nous, notre objectif à terme est de pouvoir toucher toutes les couches de la population de manière à rendre un réel service.* »
Des questionnaires sont distribués à la fin des émissions. Le public sert alors de test en renvoyant ses impressions. « *On est très content d'avoir un public assez régulier, en grande partie professionnel, car le regard qu'ils portent sur Télémontmatre est un regard qui n'est pas affectif, qui est professionnel, ce qui permet à chacun, ayant travaillé sur un sujet, de mesurer quel est l'impact de ce qu'il a fait, les choses à améliorer, etc…* » En dépit de ces questionnaires visant à mieux connaître leur public pour les télé locales, les lieux de diffusion ont un rapport neutre au public où les statuts et fonction de chacun se dévoilent rarement. Bien que se disant affranchis d'un audimat, le choix des films se fait avec l'enjeu d'éviter l'ennui du spectateur. Le rythme sera souvent préféré à des sujets plus en longueur. *« Pour le moment on est sous un format de télévision brouette donc c'est un spectacle. Tant qu'on est basé sur cette forme de diffusion qui est le spectacle, ce qui compte, c'est le spectateur. » A* terme , la diffusion ne doit pas constituer une fin en soi, les activités de Télémontmartre veulent se diversifier au service de l'emploi, de la formation, l'apprentissage des langues, etc…

Le projet de la télévision en question n'est pas de type commercial mais d'utilité collective et de lien social. C'est pourquoi l'actuelle préoccupation des responsables est de produire du sens, de la qualité « *Nous avons une notion de proximité géographique et une notion de proximité humaine, à savoir que l'objectif est bien effectivement de permettre par une série de portraits ou en approchant les gens de la rue, que l'on puisse mettre en valeur ce qui est au-delà des apparences et du domaine de l'humain*. La convivialité ou la volonté de recréer le lien social se veut plus dans le rapport du public à l'œuvre et à la découverte de son quartier, plus que de la rencontre avec les autres spectateurs. « *Faire émerger par nos émissions, l'envie le désir de partager, de mieux connaître, d'aller plus loin par rapport à la personne que l'on a vu sur l'écran et à partir de là de faire tomber des tabous, de faire tomber des barrières, de faire reculer des préjugés. »* La logique télévisuelle perdure. *« Il serait absurde de le nier. Nous avons tous été baignés depuis tout petit par la télévision, et*

avons de manière innée une façon de décoder les images. On est obligé de tenir compte de ça, même si c'est pour proposer une autre manière de monter, de cadrer .»
Ils affichent une volonté pédagogique et de formation qui s'inscrirait dans une logique de préprofessionalisation. « *On ne peut pas prétendre s'improviser cadreur, réalisateur, scénariste… et satisfaire un public. Cela veut dire qu'il y a une démarche qui s'inscrit dans le cadre de l'éducation populaire. C'est-à-dire qu'au sein de Télémontmartre, on va trouver un certain nombre d'outil, un encadrement et des participants dont certains sont déjà à un niveau professionnel. La formation va se faire sur le tas. Elle va dépendre de la capacité de la personne arrivant à Télémontmatre de se situer dans un groupe, et de planifier sa propre formation. »*
L'enquête menée révèle un certain décalage entre la volonté des personnes décisionnaires et les intentions citoyennes des bénévoles. Certains sont en effet, plus soucieux de la réalisation de leurs envies sans prise en compte de la réalité locale et de ses enjeux.

Des enjeux spectatoriels basés sur la convivialité.

L'importance du cadre de diffusion, l'exemple de Tévé Troqué et du Web bar.

Ces lieux en décloisonnant les diffusions vidéo afin de les rendre accessibles au particulier souhaitent pour la plupart inviter le public à devenir plus actif. Ils offrent la possibilité de parole et de critique au spectateur vis-à-vis de ce qu'il regarde et d'apporter son point de vue. Les sujets dont le style se rapproche, notamment pour les télévisions locales, des brèves de comptoir, ne sont pas si éloignés de l'ordinaire d'un café. Ce type de diffusion, suit en cela la tradition de cette passion ordinaire des matches de foot télévisés où le poste tient une place hégémonique, centrale et focalise les attentions. D'autres au contraire proposent des œuvres plus hermétiques, parfois expérimentales qui dénotent des formats habituels télévisuels et l'ordinaire se alors trouve essentiellement dans la forme de diffusion, ou bien apparaît dans un contenu souvent intimiste, comme des journaux intimes, ou des filmages du corps.
La structure associative répond le plus facilement à ces enjeux sociaux et culturels locaux. Cela est dû à sa capacité d'adaptation aux situations et aux besoins des divers publics. A cet instar, **Tévé Troqué** est une association initiée par des personnes issues du CEMEA[225]. Fort d'expériences d'animation audiovisuelle avec des enfants visant à l'éducation à l'image, l'équipe s'est lancée depuis 1993, dans la diffusion d'œuvres audiovisuelles. Ce projet s'inscrit dans l'histoire de la médiation culturelle, héritière des idées de Jean Vilar dont le défi était de *« réinventer un espace populaire, transformer les barbaries en formes de jouissance esthétique.* » Au départ le lieu était celui du CEMEA à Belleville, mais en raison de changement de locaux, ils diffusent désormais à St Germain en Laye au Lycée autogéré de Paris. **Tévé Troqué** dispose d'un matériel sommaire comme la plupart des lieux de diffusion (3 télévisions et un magnétoscope qui ne leur appartiennent pas, mais dont il devraient progressivement se doter) Les rencontres font néanmoins preuve d'une qualité de diffusion sonore et visuelle en béta ou en U-matic.
Ce genre de manifestation se voit souvent attribuer le caractère d'alternatif, si cela est parfois confirmé pour le lieu, en ce qui concerne les personnes, elles sont rarement marginales mais proches du milieu artistique. L'équipe de 10 personnes appartient aux milieux audiovisuel et éducatif. La programmation est collective et la cohérence est essentiellement affective et sujette aux aléas des offres. **Tévé Troqué** diffuse des films d'une durée moyenne de 40 minutes, pour la plupart trouvés lors de la sélection française des Etats généraux du documentaire de Lussas. La diffusion opte pour un mélange des genres, documentaire, fiction, vidéo danse…. 1h20 de diffusion en trois temps.

225 Centre d'Entraînement aux Méthodes d'Education Actives

200 à 250 personnes averties par un mailing[226] ou par bouche à oreille assistent aux projections ce qui a tissé un réseau d'« amitié ». Elles sont issues du milieu vidéo d'art ou sont pour la plupart cinéphiles. La moyenne d'âge est de 20/35 ans, parfois plus âgée. Malgré une évidente pérennisation après 7 ans d'existence et un rapport à la programmation intériorisé, rarement le film rencontre son public. Pour Christophe Postic, responsable de **Tévé Troqué** jusque en décembre 2000, le public n'est pas un critère mais la dimension collective peut fragiliser certains films.
En fait il s'agit bien plus de prendre la manifestation comme un vecteur de convivialité et d'échange. Les murs sont tapissés d'affiches de cinéma dans l'esprit des ciné-clubs. Les éclairages tamisés à la bougie et la présence d'un bar favorisent une perception récréative des œuvres. En parallèle des projections on peut voir quelques expositions de photos. S'ajoute une activité de restauration autrefois prise en charge par l'équipe et désormais par le lycée autogéré. « *Ce que l'on souhaite, ce sont des prix bas de plancher. »*[227]
La jouissance de goût est ainsi combinée à la consommation des images.
Le bar joue un rôle central. Les premières années, ils prenaient des photo-matons des réalisateurs invités. La présentation de ces derniers se fait désormais derrière le comptoir par le biais d'une caméra posée à même le bar, occupant ainsi la place triviale du verre de vin, une des personnes de l'équipe se plaçant devant pour présenter. En fin de soirée, le bar devient un lieu de rencontres et de discussions entre le public et le réalisateur. Peu d'entre eux viennent spontanément proposer leur film. Ces derniers ont eu des réticences à diffuser dans un bar, rebuté par l'aspect trop populaire. Le suivi des réalisateurs est inexistant à cause du caractère éphémère des productions. Certains abandonnent, d'autres se professionnalisent. Chaque diffusion est soumise à l'environnement de l'œuvre.
Malgré tout, ce genre de manifestation reste extrêmement précaire. Aujourd'hui, cette association reposant sur la motivation de ses membres connaît un ralentissement de ses activités.

Le Web bar, un café « branché ». Le Web bar**,** créé en 1995 est avant tout un « café internet »[228] ce qui le situe au plus près des tendances nouvelles. Pluridisciplinaire, ce lieu propose gratuitement des rencontres littéraires, philosophiques et psychologiques, des soirées musicales regroupées sous le nom de « Mix&sound », des défilés de mode, des expositions de peintures ou photographiques, du théâtre avec des soirées contes ainsi que des soirées projections. La programmation est externe, ils font appel à des partenaires et leur donne carte blanche après avoir défini une ligne de programmation, souvent internationale. Les films sont choisis en tenant compte du public, défini comme *« jeune, réceptif à des créations innovantes et « banchées » »*[229]*,* et des contraintes du lieu. Le partenaire invité se charge de se procurer les films. Les auteurs ne sont pas rémunérés car il s'agit d'une diffusion non commerciale. Chaque vendredi, entre 50 et 150 personnes assistent à une heure de projection, ce qui correspond à moins d'une dizaine de films. La moyenne d'âge du public se situe entre 30 et 35 ans, parfois plus jeune selon les partenaires. Ils appartiennent au quartier ou bien sont actifs dans le domaine des média, du graphisme ou de la publicité. La communication externe est très organisée. Le Web bar est en lien avec les revues dites « branchées »[230]. Les genres diffusés sont divers, essentiellement des court-métrages de fiction, d'animation ou bien

226 Un carnet d'inscription à l 'entrée des projections permet aux intéressés de s'y inscrire.

227 Propos recueilli auprès de Christophe Postic, ex-membre de Tévé Troqué.

228 Il propose des connections internet payantes, avec possibilité de formation pour les débutants. Cet accès restant rare à Paris, cela attire une forte proportion d'étrangers.

229 Propos recueillis auprès d' Elodie Merle, responsable de la programmation.

230 Zoo, Elle, Tribeka, Tecknik-art, Nova, Don Quichotte, Le Pariscope, L'officiel ainsi que les sites internet de sortie sur Paris.

expérimentaux ou des clips, pour leur aspect « accrocheur », voire agressif. Les documentaires sont évités car ils nécessiteraient une concentration du public qui n'est pas possible en raison de l'activité de restauration qui vient parasiter l'écoute. Malgré tout, durant la projection, les spectateurs parlent peu. Les réalisateurs sont invités, mais aucun débat n'est organisé.
L'image est omniprésente. Aux écrans d'ordinateur situés au premier étage, s'ajoutent des écrans plats disposés sur les murs des différentes salles du rez-de-chaussée qui retransmettent les manifestations filmées par le biais d'une petite caméra numérique située dans la salle principale. Le programme est présenté par le responsable partenaire au début de la soirée dont l'annonce est filmée et retransmise sur les écrans. La régie son et vidéo, bien que discrète, est apparente dans la salle de restauration. Cette proximité rend plus à la fois accessible aux clients la technologie mais aussi plus ordinaire et banale. Par ce même biais des caméras leur présence se trouve médiatisée par les écrans de la salle, jouant ainsi sur l'esthétique du lieu.

La réception, un audimat en direct

La venue du public à ces diffusions a plusieurs motivations : cercle de connaissances, lien avec les œuvres et désir de tremplin professionnel, affinité de goût et de pratique, désir de reconnaissance ou d'appartenance à une communauté, recherche professionnelle d'œuvres ou de talents. En effet, ces lieux s'offrent comme une fenêtre ouverte sur la création, dont il est difficile de se rendre compte en raison d'une production habituellement trop privée. Ils sont également un creuset d'inspiration *« c'est intéressant de voir ce que l'on peut faire avec des petits moyens, ce que l'on peut faire soi-même ».* [231]
La proximité de quartier joue un rôle modéré. Toutefois, si une action socioculturelle est mise parallèlement en place ou si les œuvres proposées montrent des gens de quartier sachant qu'ils vont se reconnaître, l'impact est plus grand. Les associations ou collectifs qui proposent en plus des diffusions la possibilité de produire souhaitent s'inscrire comme le *« préalable à une pratique citoyenne de l'image* », *« dans une société dominée par l'information télévisuelle. »*
Face aux nouveaux objets technologiques des initiatives en terme d'animation ont vu le jour. Des petits ateliers expérimentaux se sont rapidement constitués et donnent ainsi accès à l'innovation. Dans cette optique **Vidéorème** à Roubaix a mis en place des ateliers de réalisation documentaire dans les quartiers de la ville. Cette démarche de formation implique tant l'engagement des réalisateurs intervenants et des participants aux ateliers, que celui des partenaires sociaux et culturels. Par la suite ses films d'ateliers sont diffusés concluant ainsi l'engagement et le travail des réalisateurs. Des milieux habituellement séparés sont amenés à se croiser : l'amateur côtoie le professionnel, l'universitaire, le scolaire. De cette proximité sur un centre d'intérêt commun et le média qu'est l'audiovisuel, ils peuvent échanger.
Sans qu'elles soient nécessairement participatives, l'objectif de ces diffusions est d'établir un rapport spectatoriel dynamique permettant une relation de réciprocité et d'interactivité. Le destinataire est répondant et actualisateur de l'œuvre. Par le dialogue instauré, les normes esthétiques éclatent relativisant le jugement de goût. Néanmoins, il convient de noter que les diffusions audiovisuelles dans les cafés peuvent n'obtenir aucune attention de la part de l'audience présente. Les gens consomment sans se laisser distraire par les images. Se pose la question de la pertinence d'une telle programmation. L'enjeu peut relever d'une question de mode. Parfois elle émane d'une action culturelle. Elle joue aussi sur la reproduction d'un univers connu, celui d'un poste de télévision par lequel un potentiel spectateur se fait parfois happer. S'ajoutent des conditions de passage non optimales, parasitées par l'activité de restauration, ce qui explique la tendance générale des diffuseurs à vouloir capter l'attention par un style agressif et « clipesque ».

231 Professeur en art plastique au lycée venu assister aux projection de Vidéo transat à Caen .

L'horizon d'attente du public est souvent limité. La curiosité et le divertissement sont les principales motivations. Aussi, face à une œuvre les opinions varient de la compréhension progressive ou retardée, du succès au rejet. Les éclats de rire sont communicatifs et dépassent les groupes initiaux d'affinité. Par contre les indignations ne sont jamais ouvertement manifestées. Dans le cadre des cafés, les personnes qui se trouvent là par hasard et refusent ce qui leur est proposé perturbent les diffusions par des conversations ou des passages devant les écrans, ou partent. Dans certains lieux, des espaces de retraits permettent aux non intéressés d'échapper à ce qui ne leur correspond pas. Parfois, le brouhaha crée une véritable symbiose entre les spectateurs qui se trouvent plongés dans un univers qui favorise la parole et les rencontres.

Une autre manière de capter l'attention est de proposer au spectateur un mode de diffusion plus intimiste, logiquement adopté par les petites structures où l'esprit de camaraderie règne. Ce rapport à la sphère privée est d'ailleurs considéré avec attention par les institutions culturelles qui usent depuis quelques années de ce mode d'exposition afin de toucher au plus près le public. Le festival de Cahors de 1998 autour de l'intime en est un exemple. De même, les salles de cinéma Art et Essai font des programmations qui favorisent le rapprochement entre les réalisateurs et leur public. L'accompagnement par les réalisateurs de leurs œuvres n'est pas sans incidence sur la réception spectatorielle. Pour reprendre les propos de Philippe Lejeune à ce sujet, [232]ce dispositif s'offre comme la concrétisation du film *La Rose Pourpre du Caire* où les personnages surgissent hors de l'écran pour se retrouver dans la salle. Joseph Morder et Maria Koleva[233] sont partisans de cette démarche. La présence incarnée du réalisateur au sein d'un public renforce une intercompréhension née de l'intercorporité *« de plus, cette co-présence corporelle réalisateurs/spectateurs/acteurs se double d'un lien d'interconnaissance, qui peut prendre une forme directe ou médiée par la figuration de soi. »*[234] Joseph Morder refuse notamment toute projection télévisuelle hertzienne de ses œuvres parce qu'il suppute l'incompréhension des spectateurs qui ne partageraient pas son espace de communication intersubjectif. Il organise alors des séances spéciales dans des lieux de diffusion ou privées dans son propre appartement.

Des « communautés d'intérêt » ?

Analyse des liens entre les différents lieux

Concernant les télévisions locales, chacune revendique sa spécificité. Toutefois elles s'informent des initiatives similaires. Le responsable de **Télémontmartre** *« croit à une notion de réseau et de complémentarité ce qui est compliqué et qui fait peur à d'autres télévisons associatives, et qui consisterait à partager les ondes en fonction de nos identités et de leur cohabitation possible. Nous serons capables dans un proche avenir de constituer notre propre réseau de diffusion par Internet et donc d'être assez autonome. Par contre, si on envisage une diffusion hertzienne, cela réclame une mise en commun des capacités de télé associatives dans une grille de programme. » A* l'heure actuelle, le Webcanal centralise toutes ces initiatives.

---

232 Philippe Lejeune, "Cinéma et autobiographie, problème de vocabulaire" in *La Revue Belge du cinéma* n°19. 1987, p. 10.

233 Maria Koleva organise des séances gratuites dans son appartement tous les vendredis à St Germain des prés appelées Cinoche.

234 Laurence Allard, *L'espace public esthétique et les amateurs : l'exemple du cinéma privé.* Thèse de doctorat. Université Paris 3, 1994, p. 611.

Les rencontres, les échanges ne peuvent qu'être limités dans la mesure où le milieu repose essentiellement sur des initiatives associatives et bénévoles aux structures précaires. Malgré tout, les sources d'information se multiplient favorisant les choix de programmation. Les festivals jouent le rôle d'« explorateurs ». Leurs découvertes sont ensuite exploitées par les lieux de diffusion. Des collectifs associatifs qui produisent eux-mêmes des films publient des petits catalogues où chacun peut venir puiser. Toutefois, seules les structures possédant une certaine assise sont en mesure d'entreprendre une action de distribution. Certaines associations jouent le rôle de prestataires en recherchant des films et en les proposant à des structures de diffusion. Quelques exemples de tentatives régionales en sont l'illustration. En Lorraine, **Les yeux de Louis**[235] est un réseau de diffusion sonore et visuelle né du constat de manque en terme de structure d'information et de distribution pour la vidéo en comparaison avec le cinéma. Fin 1996, diffuseurs, créateurs et professionnels de l'audiovisuel décident de la création d 'un réseau fédérateur d'information et de diffusion, permettant l'essor de ces nouvelles formes artistiques. L'enjeu est de « *conduire les spectateurs dans des univers sonores et visuels rares.* »En Alsace on trouve **Vidéo les beaux jours.** Dans le nord, **Heure exquise** et **Vidéo Lux associés** en Provence Alpes Côte d'azur. Les motifs de ces réseaux sont de deux ordres. On trouve d'une part le désir d'équilibrer une hypertrophie du pouvoir central, en l'occurrence celui de la télévision et d'autre part de fédérer des actions éparses afin de leur donner une plus grande cohérence et richesse.

Les initiatives rurales se distinguent des projets citadins par une contribution plus grande à la vie locale. D'une part cela concerne – comme **Aldudarak** au Pays basque et **Tévétrégor vidéo** – les lieux où l'identité est mise en péril et où les particularismes régionaux tels la langue ou les traditions entendent être défendus. D'autre part, l'anonymat des grandes villes étant moins important, rapidement les télévisions locales sont reconnues comme la possibilité de prise de parole et de revendication. Dans ce contexte, les initiatives audiovisuelles jouent pleinement le rôle d'outil de communication de proximité en développant des débats entre les habitants et en leur laissant la caméra. Par le biais d'ateliers vidéo tout un chacun peut s'initier. Elles s'offrent comme des outils de mémoire et de solidarité en créant des liens entre des communes. Créée en 1994, la fédération Nationale des vidéos de pays et de quartier fédère une vingtaine de structures qui se réunissent périodiquement, et est elle-même membre d'une coordination internationale, Vidéazinuit présente dans 40 pays. VDPQ réalise un catalogue de films et de programmes et publie une lettre d'information à l'usage de ses adhérents.

Au plan national, pour les télé locales, il s'agit de créer un point d'ancrage dans une structure propre, injustement méprisée par un état dont la décentralisation en matière de politique audiovisuelle reste à prouver. Malgré tout, les personnes fédératrices sont rares. Depuis un an s'est créée la Coordination des média libres qui souhaitent défendre les droits de ce genres d'initiatives. [236]

---

235 En Moselle, la maison des culture de Metz organise des apéros vidéos, en partenariat avec l'association champ contre champ qui elle même a une activité de diffusion audiovisuelle en prison. L'université de Metz participe à ces apéros. En Meurthe et Moselle, cela regroupe Imagin'action, la mappemonde magique, la centre culturel André Malraux. Dans les Vosges, cela regroupe La lune en parachute, association images nouvelles, la boîte à films. En Meuse, l'association contrechamp Meuse a un programme de diffusion, production et de formation avec un large public.

236 « Dans la presse et l'édition, sur les ondes hertziennes (radio ou télé), sur l'Internet, dans le monde du cinéma, les initiatives se multiplient pour défendre et pour créer des médias libres, indépendants de toutes forces politiques et financières, sans emprise du journalisme de marché, concession aux idéologies et aux pratiques d'exclusion sociale, raciste, xénophobe, homophobe et sexiste.

Parce que nous croyons à l'absolue nécessité du débat démocratique, parce que nous sommes conscients du rôle que nous avons à jouer dans un monde où la liberté d'expression et le pluralisme se heurtent à une logique de marché de plus en plus hégémonique, nous entendons continuer à exercer et à développer un contre-pouvoir critique, nécessaire à toute information et à tout débat d'idées. C'est pourquoi nous nous déclarons dès ce jour

Si on considère le réseau comme matérialisé par une infrastructure permettant la circulation de biens. Force est de constater qu'il n'en est qu'à ses premiers pas. Si l'on considère le réseau comme dessinant l'implantation d'un appareil administratif là aussi, la structuration est lente, voire peu désireuse de se professionnaliser. Outre ce contexte, les tentatives de réseaux ont avortées pour des raisons de précarité. Car il s'agit bien plus d'agrégations de personnes qui par passions ou convictions partagées sont plus ou moins liées entre elles. Cela aboutit à *« tout un embrouillamini de lignes superposées (qui) traversent le corps social qu'il semble à la fois irriguer et ligoter*. »
De cette superposition, on dégage donc des lignes assez structurées qui au départ étaient issues d'initiatives personnelles soutenues par l'état. Les structures qui se sont pérennisées dessinent aujourd'hui une toile qu'elles affinent localement voire régionalement. Viennent s'y greffer ou tout du moins entrer en contact de nouvelles structures aux projets similaires ou bien d'anciennes structures, précaires parce qu'elles reposent sur le bénévolat.
Le réseau se présente sous la forme d'un noyau dur qui s'élargit concentriquement. Apparaissent des facteurs transversaux comme les périphéries qui s'entrecroisent ou bien des électrons libres qui se trouvent à la jonction de plusieurs cercles font le lien. Cela permet de désenclaver des milieux qui n'auraient pas de rapport entre eux sans cette activité. Désormais les télévisions locales se réunissent périodiquement. Aucune action commune n'est réellement menée si ce n'est la défense de leurs droits. Malgré tout, il est à noter l'importance du rôle d'Internet car les sites des différentes structures permettent de tenir chacun au courant de activités.

D'autre part, on assiste à des diffusions audiovisuelles dans des lieux tels des appartements des galeries, ou des squats.

Passage dans la sphère du monde de l'art, où les réseaux de connaissances permettent de faire émerger les espaces clos.

Les raisons de diffusion dans les galeries peut s'expliquer par la grande variété des productions de vidéos dont la nature comporte intrinsèquement une nécessité de diffusion. Tout d'abord, bien que le mouvement date des années 70, la présence des artistes vidéastes commence depuis quelques années à prendre véritablement son ampleur et apparaître plus nettement sur la scène publique. Ce mouvement accompagne le développement de la vidéo dans les écoles des Beaux-arts où existe un fort besoin de monstration. Enfin, les tendances artistiques contemporaines permettent de mieux cerner cette propension des galeries à diffuser ce genre d'œuvres. D'une part, les nouvelles technologies, notamment informatiques et audiovisuelles sont un nouveau terrain de création pour les artistes. L'usage de ses œuvres s'inscrit en correspondance avec les panoramas culturel et économique actuel. D'autre part,

solidaires :
- afin de nous porter mutuellement aide et assistance dans nos combats pour préserver notre liberté d'éditer, de produire, de diffuser et de mettre en ligne nos médias,
- afin de faire avancer les lois, qui au nom de l'intérêt général n'ont bien souvent rien prévu d'autre pour nous qu'amendes, interdictions, saisies et autres procédures répressives,
- afin que puissent émerger à l'avenir de nouveaux espaces de libre expression.

En conséquence, nous décidons à l'issue de ce premier Forum des Médias Libres de créer un lien durable entre nous sous la forme d'une Coordination Permanente des Médias Libres, ouverte à tous les médias qui sur ces bases souhaiteraient nous rejoindre dans nos échanges d'idées et d'expériences et dans les actions collectives qui en seront issues. Dans les jours qui viennent, sera créé un site Web de coordination, de défense et de promotion des médias libres de tous secteurs, et de mise en réseau des médias libres pour faciliter leur collaboration et leur mobilisation : http://www.medialibre.org » Communiqué sur le site internet.

l'art contemporain s'affiche de plus en plus sur la scène publique en terme de quotidienneté. Ce basculement vers le banal et l'intime est généré par une nouvelle vague d'artistes. Ils jouent avec l'ordinaire d'un médium quotidien et d'un contenu intimiste. A immiscer le poste télévisuel dans des espaces d'art, le geste devient iconoclaste [237].

Cependant le cadre de la galerie reste encore trop rigide, non pas qu'elle soit trop institutionalisée, l'exemple de l'**Unique**[238] en est la preuve, mais l'intimisme de ces œuvres vidéos requiert certaines conditions de diffusion qui ne sont pas toujours réunies. Cela demande une sorte de mise en ambiance par la personnalisation du lieu, par une convivialité qui respecte l'esprit des vidéos et souvent la présence d'une personne médiatrice des œuvres. La personne ou plus exactement l'humain est en jeu. Bien que marginal, de tout temps, les réalisateurs ont organisé chez eux ou dans des espaces très privés des séances pour leurs proches. Mais de plus en plus, les espaces de diffusion s'ouvrent. Cela se prolonge par exemple dans des lieux comme des appartements. Se créent des petites communautés d'«intérêt » qui sont le plus fréquemment en étroite relation avec le milieu des vidéastes. Un exemple, les thés vidéos organisés par Corine Miret et Stéphane Olry, est un lieu de rencontres des amateurs de vidéo recréant une sorte de cabinet d'amateur à l'instar des thés littéraires. Créés en 1992, ces thés se sont substitués à la *Revue éclair*. Cette association organisait des manifestations touchant à la fois aux arts vivants, aux arts plastiques et au cinéma. Ces soirées nomades se sont interrompues en 1991 faute de subventions. Jusqu'en 1999, le couple proposait de visionner gratuitement des films dans leur propre appartement, chaque premier et dernier week-end du mois. Ils accueillaient alors un public essentiellement étudiant pour visionner des vidéos d'art, quelques documentaires et des œuvres d'étudiants aux beaux-arts. Plus de la moitié des œuvres avaient un caractère autobiographique. Ils proscrivaient les vidéos reportage. Des discussions s'ensuivent autour d'une tasse de thé. La diffusion s'accompagnait d'un dispositif de présentation qui différait des séances habituelles de cinéma. L'espace de visionnage ne devait pas être un espace spectacle, mais un espace ayant plus trait au quotidien. C'est pourquoi, lorsqu'ils ont déplacé leur lieu de diffusion dans une galerie du 9ème arrondissement, l'attention fut à la création d'une ambiance. Elle représentait sous forme d'un salon marocain où chacun peut choisir les vidéos et les insérer à sa guise dans le magnétoscope laissé en libre service.

Cette initiative ponctuelle, est désormais la nouvelle formule élue par le couple. Les thés ont cessé en appartement et se déroulent dans cette même galerie souterraine. L'appartement était-il un espace d'expérimentation privé dont la finalité était l'espace public ? Ce changement de lieu s'explique par la simple envie de Corine Miret et de Stéphane Olry de séparer leur activité de leur sphère privée et de retrouver un sphère plus publique qu'est la galerie. L'équipe s'est agrandie à six personnes qui travaillent dans le domaine audiovisuel. Le thé est servi au 1er sous-sol et le visionnage se fait au 2ème sous-sol, dont le décor se rapproche de celui des années 70. Les sièges sont placés face à l'angle de la pièce où se trouve le moniteur. Un miroir situé en face reflète le public donnant l'impression d'un espace circulaire. La visibilité du spectateur poussée ainsi à son paroxysme est révélatrice de cette volonté de mise en commun de l'expérience de diffusion.

Le changement du lieu permet une politique de diffusion plus agressive, sans compromis avec le choix des œuvres. En effet, auparavant, le couple hésitait à montrer certains films notamment ceux à forte connotation sexuelle, étant donnée la configuration privée de l'espace et ses codes sociaux implicites. Ce cercle dispose d'un réseau qui se prolonge dans d'autres

---

237 La télévision est clairement reconnue comme objet ordinaire, si commun. Fabrizio Sabelli. *Rites et croyances télévisuels, Regard sur le sens commun*. 1993 Musée d'ethnographie suisse.

238 Galerie à Caen, née d'une initiative personnelle et subventionnée de façon infime. Dans un petit espace de 10m² donnant sur rue par baie vitrée, sont proposées des expositions d'art contemporain avec parfois des projections vidéo. Voir texte de Marc Ferniot.

lieux alternatifs touchant au milieu des arts plastiques. Ce sont notamment des bars tel l'électron libre.

Passages

Les formes artistiques qui se sont développées à la marge, tels les courts-métrages, les films d'animation, les vidéo d'art, sont désormais reconnues comme une forme d'animation à part entière et viennent habiller certaines manifestations culturelles dans des cafés ou dans des lieux plus institutionnalisés. Souvent, la récréation prime sur la réflexion.
L'effet médiatique suit un processus de boucle. Les chaînes de télévision en quête de nouveaux formats, de traitement et d'idées sont très attentives à ces circuits de création. Alors que **Télébocal** s'affichait en parallèle de la *« vraie télévision »,* ses liens avec Canal + illustrent une perméabilité au niveau des grands médias. Ainsi, l'émission *Le vrai journal* de Karl Zéro a contacté **Télébocal** pour diffuser chaque semaine trois minutes de leur programme. Mais Canal+ étant de plus en plus directif en faisant acte de commande et demandant le remontage de sujets, le partenariat a pris fin.[239] Il est à noter que souvent quelques membres des lieux de diffusion et de création alternatifs sont professionnels de l'audiovisuel et tentent de créer des passerelles. Concernant les télévisions rurales, nombreuses ont vu certains de leur programmes diffusés sur France3. Cette reprise se fait également par le monde du cinéma. Depuis, fut lancé en 1999 le MK2 projecctcafé, situé à Gambetta, qui a mis en place les 12/24, titre de la série des « projecct » vidéos du Mk2 projecctcafé. « *Ces 'projeccts' sont des expériences vidéos où les participants anonymes, amateurs ou professionnels, se voient confié une caméra et un principe.» S*ont surtout programmés des fictions, des documentaires et des vidéo d'art, que l'on a pu découvrir dans les différents lieux alternatifs ou dans les festivals spécialisés. A l'instar du Web Bar, sont organisées des soirées musicales, surtout électroniques. Les nouvelles esthétiques ordinaires sont ainsi reprises ou converties suivant les milieux artistiques. Le brouillage des frontières rend la notion d'esthétique ordinaire d'autant plus précaire. Elle ne tiendrait qu'à la banalité de certains cadres de diffusion ou bien à un contenu qui s'appuierait sur le commun des décors et des situations. La question se pose de savoir si ces effets boule de neige ne viennent pas dénaturer les objectifs initiaux et si l'œuvre ainsi décontextualisée et face à une nouvelle réception ne se trouve-t-elle pas instrumentalisée ? Peut-on parler de récupération ?.

Par leur mobilité les œuvres ont une importance indéniable dans la création de lien. Leur trajet signale les possibilités de passage entre les lieux et fait des circuits de diffusion alternatifs non un mode nécessairement antagoniste aux systèmes institutionnels ou télévisuels mais un mode complémentaire. L'exemple des films de la vidéaste Valérie Pavia vus successivement aux thés vidéo, puis dans les espaces associatifs de province, au festival de Lussas puis enfin à Beaubourg est révélateur de ce phénomène. Toutefois il convient de relativiser ces passages. En l'occurrence celui vers la grande institution telle Beaubourg qui fait des choix de programmation souvent plus internationaux que nationaux. La reconnaissance artistique n'est pas si aisée. Mais on peut penser que le parcours d'une œuvre dans les milieux alternatifs peut jouer en faveur de sa sélection dans des lieux de diffusion plus reconnus.

Les lieux sont à tel point dissemblables qu'on ne peut généraliser mais en découvrir des lignes directrices communes. L'état des lieux révèle la nécessité d'un tiers dans le paysage des images. Aujourd'hui on reconnaît un Tiers secteur audiovisuel mais aussi l'existence de

239 Toutefois un membre de l'équipe de **Télébocal** y travaille en tant que scénariste et propose des rubriques parfois adoptées par Canal +.

personnes tierces qui jouent le rôle de passeurs entre les films et les spectateurs. Ainsi, la séduction du public se fait par le biais d'un rapport direct et concret : la présence soit d'un médiateur, soit de l'auteur des œuvres, ou le cas échéant, la présence d'une convivialité palpable dont on peut profiter autrement que virtuellement. Malgré les nombreuses difficultés, ces lieux alternatifs sont un creuset de nouvelles esthétiques. Les initiatives véritablement engagées dont le projet est accompagné par des personnes compétentes en audiovisuel et soucieuses d'une certaine éducation ouvrent sur un avenir prometteur en terme de création et de regard critique de l'image tout en fondant un lien social réel.

BIBLIOGRAPHIE

Allard Laurence, *L'espace public esthétique et les amateurs : l'exemple du cinéma privé*. Université Paris 3. 1994, Thèse de doctorat, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle.
De Certeau, Giard Luce, *Invention du quotidien Tome 1 : Arts de faire*, Folio essais, 1990.
Duvigneaud Jean, *Sociologie de l'art*, Ed PUF, Coll. Le sociologue, Paris, 1967.
Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.
Kaufmann JC, *L'entretien compréhensif*, Nathan Université, coll. 128, 1996.
Leblanc Gérard, *Scénarios du réel . Tome 1 et 2*, L'Harmattan.
Lejeune Philippe, « Cinéma et autobiographie, problème de vocabulaire » in *La Revue Belge du cinéma,* n°19, 1987.
Michaud, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999
Sabelli. Fabrizio *Rites et croyances télévisuels, Regard sur le sens commun*. Musée d'ethnographie de Suisse. 1993

Revues
Collectif Culture et proximité, *L'action culturelle dans la ville*, ed. Opale, avril 2000.
Bruno Colin, *Action culturelle dans les quartiers. Enjeux et méthodes*. Culture et proximité, Ed. Opale, octobre 1998.
Culture et société N°5. Dossier sur les télés libres, 1996
Réseaux N°68, nov/déc 1994. Les théories de la réception.
Catalogue des états généraux du documentaire de Lussas, Des lieux dans tous leurs états, août 1998.

PASSAGES A l'ESTHETIQUE III :

FILMS, FAMILLES ET CINEMATHEQUES REGIONALES.

***La grande famille du cinéma d'amateur : que d'histoires*… (Claire Givry, IGE, EHESS)… ……p.139**

***Cinémathèques régionales et film amateur*: patrimonialisation, esthétisation ou bonheur de la reconnaissance ? (Laurence Allard, Université Lille3)…….p.153**

Claire Givry (ingénieur d'études EHESS, Paris)

La grande famille du cinéma d'amateur : que d'histoires...

« En réalité, le film de famille est quelque chose de bien plus retors : ce que montre ses images est moins important que ce qu'elles ne montrent pas »
P.R. Zimmermann, «Cinéma amateur et démocratie » in Communications, n°68, 1999, p.284

« On croyait que l'histoire avançait comme un fleuve majestueux, un glacier. En réalité, l'histoire progresse comme un crabe, de côté et de façon dissidente »
E. Morin, Dialogue sur la nature humaine (avec B. Cyrulnick), Paris, Ed. de L'Aube, 2000, p.52-53

Monsieur Brentot, cinéaste amateur, pouvait-il se douter que ses films, réalisés seul plusieurs décennies auparavant - et déposés récemment dans une cinémathèque régionale pour leur préservation - se retrouvent un jour si entourés. Que de monde autour du cinéma d'amateurs, de plus en plus de monde à venir aujourd'hui partager d'autres jeux collectifs sur d'autres scènes, pas toujours sans risque ni traumatisme, contribuant ainsi à construire de nouvelles couches d'histoires sur ce matériau resté si longtemps peu «digne» d'intérêt social.

Voici trois histoires à titre d'exemples. Elles appartiennent toutes les trois à cette nouvelle génération de cinémathèques plus ou moins liées à «une appellation totalement incontrôlée» mais déjà consacrée par l'usage : les cinémathèques régionales. Organismes dont la mission est de conserver et/ou diffuser le patrimoine filmique d'une région (dont les films amateurs), espaces sociaux en cours de construction traversés, dans leur mise en place respective, par des débats et des interrogations encore en suspens, avec tutelles, hiérarchies et moyens mis en œuvre les plus divers, elles se heurtent, toutes, à une seule et même question centrale : leur identité[240].

Le cinéma d'amateurs, en intégrant officiellement ces cinémathèques régionales, se donne ici à voir sous un autre angle : comme le catalyseur non encore bien organisé de ferments locaux divers et épars (politiques, identitaires, institutionnels, économiques, didactiques, etc.) modulables à des degrés divers selon l'ancrage des institutions qui l'hébergent. Inclus dans un ensemble de configurations sociales nouvelles que sont ces cinémathèques régionales, emporté dans des processus souvent inédits de structuration culturelle au niveau local et régional, au carrefour du familial et du politique, il se retrouve mêlé, à son insu, à plein d'histoires qui le dépassent et qui restent à découvrir. De «belles» histoires ?

240 J'ai découvert ces histoires lors d'une première et unique prise de contact sur place avec trois d'entre elles. Je les ai écoutées. Elles m'ont touchée (1). Elles sont là, telles quelles, volontairement sans commentaire, très succinctement retracées, juste comme un point de départ, les premiers pas dans un travail qu'il y aurait, un jour, à entreprendre : celui de leur collecte systématique et de leur analyse. Ces histoires restent en effet à écrire dans leur intégralité avec leurs auteurs.

I- Première histoire.. ou comment s'approprier «l'image » du Père

La région est jeune et de création récente, suite à la loi de décentralisation de 1981. Avec les deux départements qui la compose, elle figure parmi les deux plus petites régions françaises en superficie, minimisant ainsi les distances entre les différents protagonistes régionaux. Sa proximité géographique avec Paris la place dans une situation ambiguë car, tout en bénéficiant des retombées économiques et démographiques importantes de la capitale, il lui est difficile de faire valoir une identité propre, notamment sur le plan culturel. Tout ce qui existera au niveau de l'audiovisuel jusqu'à dernièrement dans cette région sera le fait d'initiatives éparses, attachées à une personne ou à une collectivité et réalisées le plus souvent avec des moyens limités. Prenons Monsieur C., par exemple.

L'image se construit

D'un milieu familial qu'il qualifie de modeste et originaire d'une autre région, Monsieur C. arrive en septembre 1957 dans la capitale régionale avec en poche une agrégation de lettres classiques. Il est nommé professeur dans le lycée le plus prestigieux de la ville. Il a déjà appartenu précédemment à des mouvements de jeunesse dont à chaque fois il est devenu responsable. « Je suis très associatif. Je suis très fier de dire que j'ai créé ma première association à neuf ans ». Il a fait longtemps des films amateurs en famille, a «même failli faire » l'IDHEC et réalise un premier film personnel en 1957. Sa passion le mène à être successivement à l'origine de nombreuses initiatives audiovisuelles dans la région. Dès 1958, il fonde dans son lycée, avec un petit groupe d'élèves et de professeurs, un centre d'initiation aux techniques du cinéma permettant aux élèves de réaliser des films. Leur premier film sera tourné la même année au lycée et récompensé au niveau national. En même temps, en lien proche avec les clubs de cinéma amateur, et excédé par ces rencontres avec les clubs régionaux et nationaux auxquels ils participaient et qui «étaient faits pour des gens avec beaucoup d'argent, médecins, avocats.. alors que nous on plantait nos tentes dans un terrain de camping », il décide de créer une association de jeunes réalisateurs non professionnels et d'en organiser des rencontres annuelles. Celles-ci existent encore aujourd'hui. « Mais on est très vite limité et on comprend qu'il faut ouvrir les portes du lycée, rayonner autour et créer des partenariats dans la région ». En 1966, il contribue alors à la création d'un centre plus ouvert d'études cinématographiques, avec la volonté de coordonner tous les efforts de ceux qui s'intéressent au cinéma dans la région : exploitants de salle, quelques animateurs de ciné-clubs, cinéastes amateurs et enseignants. En 1975, Le Centre National du Cinéma à Paris qui «l'a reconnu et plus que reconnu à l'époque », le finance pour organiser un colloque sur des ateliers de travail filmique. En 1977-1978 Monsieur C. contribue, avec d'autres, à la préfiguration de l'enseignement du cinéma dans les écoles qui sera instauré définitivement quelques années plus tard par le ministre de l'Education Nationale de l'époque. Dernier élan qui aboutit, en 1978, à la création officielle de sa première structure audiovisuelle professionnelle, mettant fin au militantisme bénévole de ces premières expériences.

Cette association de type loi 1901, appelons-la l'IRA, créée avec l'appui du préfet et un vote favorable du Conseil Régional, se donne pour objectif de répondre aux besoins de la région dans les domaines du cinéma et de l'audiovisuel. Elle est d'entrée de jeu financée ponctuellement par la Région pour des aides à l'équipement. Avec l'esprit de «service public », elle développe différentes actions visant à la fois la formation, l'animation,

la production et la prestation de service. Elle comptera, en décembre 2000, douze salariés. Elle sera devenue un partenaire régional incontournable pour tout projet touchant à l'audiovisuel. Mais bien plus encore, c'est Monsieur C., son président (après avoir été président de toutes ses précédentes associations) qui en symbolise toute l'action. Il a toujours joué le rôle du Père Fondateur : « moi-même éducateur, depuis toujours je cherche avant tout à transmettre à des jeunes ma passion ». « Tombé dans le cinéma comme Obélix dans sa potion », il est la mémoire audiovisuelle de la région. Personnalité prégnante, il est partout : l'image et le son, c'est lui. « On ne peut faire sans ». Son dynamisme ne lui est jamais contesté, mais il est décrit aussi comme quelqu'un d' «incontournable » autant que « redoutable ». Il «vaut mieux l'avoir avec soi ». Il a mis en place tout ce qui se fait de cinéma dans la région, et donc personne ne prendra la décision de couper les ponts avec lui ». Monsieur C. couvre tout le champ. Il cumule les connaissances et le réseau de son corps d'origine, l'Education Nationale (lycées, rectorat etc.) ; le travail réalisé avec bon nombre d'acteurs du monde de l'audiovisuel régional ; un important crédit auprès des principales institutions régionales ; sans compter, pour finir, que les élus de la région sont tous passés un jour ou l'autre «dans ses mailles » au lycée où il a enseigné. Dans la région, il finira par y avoir tous ceux qui ont été ses élèves ou qui ont travaillé avec lui ET les autres. Seul peut être le grand public restera peu directement concerné par le personnage.

L'image mise à mal

Mais son omniprésence suscite aussi lassitude et réactions. Une grande tension existe entre autres depuis toujours entre lui et les différents responsables culturels du Conseil Régional. Ces derniers, tout en manifestant officiellement de l'intérêt pour son association et en lui donnant des moyens financiers pour agir, ont, ce qui deviendra progressivement de plus en plus visible, bien d'autres visées et tentent successivement différentes manœuvres.

vouloir l'écorner

Le Conseil Régional, suite à sa rencontre avec les professionnels de l'image, prend la décision de créer en 1988 sa propre association (association loi 1901), appelons-la l'ARC. Celle-ci affirme à son tour, elle aussi, comme l'association de Monsieur C., son intention de se mettre à «promouvoir dans la région la création et la production cinématographiques et audiovisuelles ».Elle souhaite apporter un soutien financier à la production régionale et encourager les réalisateurs débutants sous forme de bourses annuelles. Au départ l'association est uniquement composée d'élus, c'est-à-dire en gestion de fait puisque les élus en tant qu'élus votaient à cette association une subvention dont ils étaient les seuls à disposer ensuite. Elle refera ultérieurement ses statuts et s'ouvrira à divers collèges, tout en faisant attention à ce que Monsieur C. ne fasse partie que d'un simple comité d'experts pour avis, et non pas du conseil d'administration. Cette association, composée de trois femmes salariées se développera pendant les dix ans à venir avec des professionnels régionaux de l'image comme adhérents: exploitants de salle, producteurs, réalisateurs, techniciens (environ 100 à 150 personnes).

L'association de Monsieur C., l'IRA, à son origine, ne se prédisposait pas un jour à se tourner vers la sauvegarde de films anciens et vers la création d'une cinémathèque. « Cela viendra après, comme une évidence » dit-il, notamment en travaillant avec un muséologue et le directeur des archives départementales. « C'est en confrontant nos points de vue et en travaillant ensemble que nous avons compris qu'il fallait attaquer aussi ce secteur-là ». Son association envisage alors d'intégrer à ses activités la préservation et la diffusion du

patrimoine audiovisuel régional, et Monsieur C. affirme son intention d'apporter sa contribution active à la constitution de ces archives (dont plus particulièrement les films amateurs). En 1980, un projet de recherche et de duplication systématique de ce type de document est élaboré dans ses grandes lignes avec deux autres partenaires : un parc naturel régional, et le service des archives départementales. Un peu plus tard, fin 1981, le Conseil Régional attribue à l'association de Monsieur C. les premiers crédits nécessaires à la mise en place d'un centre de transfert pour un report sur vidéocassette de ces premiers films trouvés. Mais cette cinémathèque attendra 1986 pour prendre forme officiellement (sous la forme d'une association loi 1901) comme un des nouveaux départements de l'association de Monsieur C. Des aides de l'Etat, sous la forme d'une contribution à la création d'un emploi, permettent de créer une structure permanente et d'engager une première documentaliste diplômée, bibliothécaire de formation, chargée de sa gestion. Celle-ci ne restera pas.

chercher à la grignoter

En 1992, les services culturels du Conseil Régional se disent intéressés par cette cinémathèque, («ils trouvaient ça très bien ») et décident de la financer. Le budget annuel qu'ils lui allouent, soit 400 000 francs, permet de recruter Madame A. qui, avec une double licence d'art plastique et d'animation culturelle et sociale, est considérée comme une professionnelle de l'archivage. Seule salariée jusqu'à aujourd'hui, bénéficiant de deux techniciens mis à disposition par l'association de Monsieur C., elle est chargée de la mise en place d'une banque de données inventoriant tous les documents cinématographiques et audiovisuels actuels et anciens ayant pour cadre la région (en 1999, sur plus de 3000 références régionales, un tiers des films recensés sont des films amateurs). Elle assure leur dépôt, leur conservation, leur restauration, leur diffusion et organise des projections publiques. Mais le financement du fonctionnement de la cinémathèque par le Conseil Régional laisse entrevoir déjà une ambiguïté. « C'est en fait une deuxième manœuvre ». Elle ne s'affiche pas «contre » l'association de Monsieur C., «même si ça l'est en fait ». La responsable de la cinémathèque, d'après Monsieur C., «est d'entrée de jeu presque considérée comme une employée du Conseil Régional du fait qu'il la paie ». « Si bien qu'à plusieurs reprises, s'indigne-t-il, ils l'ont convoquée presque sans me le dire pour lui demander des comptes : qu'est ce qui se passe, comment vous travaillez.. Alors moi je n'ai pas aimé ça du tout. J'ai fait savoir quand même que c'est moi qui avais signé son contrat de travail.. ».

viser à la découper

Dans les années 1994-1995, les services culturels du Conseil Régional annoncent à Monsieur C. qu'il «serait bon » que la cinémathèque soit «une structure indépendante », et lui demandent de bien vouloir «travailler à l'écriture des statuts nécessaires » à la création de cette nouvelle association. « Ca permettrait à la cinémathèque de se développer et de prendre son ampleur », lui font-ils savoir. Monsieur C. réagit aussitôt : « là, j'ai tout de suite compris qu'ils continuaient, par petits morceaux successifs, à nous piquer des secteurs, après nous avoir pris les professionnels pour les regrouper dans leur association, l'ARC, c'était maintenant la cinémathèque qu'ils visaient, et qu'à la fin on n'aurait plus rien et qu'on finirait comme une toute petite association ». Monsieur C. demande alors rendez-vous au président du Conseil Régional, homme politique de droite qu'il connaît, pour lui raconter ce qui se passe. Suite à cette entrevue, Monsieur C. n'entendra plus jamais parler de cette nouvelle association. On ne lui demandera plus jamais de rédiger de statuts. Le Conseil Régional n'a pas réussi à isoler la cinémathèque.

- Il essaie plus tard autrement. Car les rapports se sont forcément aigris et de nouveaux ennuis arrivent : les services culturels du Conseil Régional modifient quelques lignes dans la convention rédigée pour les subventions de la cinémathèque. Celles-ci font apparaître que la banque de données en informatique de la cinémathèque qu'ils subventionnent devient, à terme, propriété de la région**.** « Et ça, ça a été une catastrophe parce que nous avons eu une inspection des services fiscaux, ils sont tombés là dessus et ils ont dit : mais si cette banque de données est propriété de la Région, c'est donc que l'argent que vous donne le Conseil Régional n'est pas une subvention de fonctionnement mais bien le paiement d'une commande, et donc soumise à TVA ».. Et il y aura redressement fiscal, avec 150 000 francs à trouver. « On n'avait pas d'argent », l'association de Monsieur C. «plonge ». « On a eu des moments très durs à vivre». Monsieur C. se retourne alors à nouveau vers les services de la Région. Cela se savait qu'il avait déjà obtenu précédemment le soutien du Président du Conseil Régional. Du coup l'année suivante, cette convention est refaite en effaçant ces lignes : cet argent est retransformé en une subvention de fonctionnement. Monsieur C. contestera le redressement fiscal, cela traînera trois ou quatre ans, il gagnera et sera exonéré. Mais en attendant, «il aura fallu payer même si on vous rembourse, après, si vous gagnez ». Cela mettra l'association en difficulté pendant quatre ans. « Ca a été très très dur ici ».

tenter de la briser

« La Région, à l'époque, voulait nous étrangler complètement. On a été sauvé de justesse par le basculement à gauche de la région ». 1998 est en effet l'année du changement de majorité politique du Conseil Régional : de droite, il passe à gauche. « Mais, malheureusement, avec la gauche, il y a eu d'autres problèmes : c'est à dire exactement les problèmes inverses.. ». « Il voulait je ne sais pas pourquoi, soutient Monsieur C., nous couper les vivres ». Les services culturels du Conseil Régional décident en effet que la subvention annuelle de 400 000F de la cinémathèque sera versée à l'association de Monsieur C. en trois tranches au lieu d'une. En un seul coup, son association était sauvée ; en trois fois, c'était foutu. Monsieur C. fait alors une nouvelle intervention personnelle auprès du nouveau président, de gauche, du Conseil Régional («on se connaît très très bien » ; « je l'ai connu comme petit jeune normalien » ; « on avait beaucoup milité ensemble autrefois» ; « on se tutoie depuis toujours » etc). Bref, celui-ci lui donne aussi raison et fait verser la subvention du Conseil Régional à la cinémathèque en une seule fois, véritable bol d'oxygène pour la survie de son association. Et les choses se remettent dans l'ordre et tout retrouve une activité normale.

L'image «fusionne »

Monsieur C. connaissait la nouvelle déléguée politique à la culture du nouveau Conseil Régional (sa fille avait été dans le lycée où il était enseignant et il avait pour elle un «préjugé favorable »). Elle était, par voie de fait, devenue présidente de l'ARC, l'association audiovisuelle créée par le Conseil Régional. Il lui raconte alors « toute l'histoire » de leur deux associations, l'IRA et l'ARC. « Elle m'a dit, après avoir mené sa petite enquête, qu'elle comprenait très bien mais que cet émiettement, cette cassure entre nos deux associations, oui oui c'était très mauvais, et qu'il serait souhaitable de recoller les morceaux, de retrouver l'UNITE, de faire quelque chose de COHERENT avec nos deux associations. C'est ce que je voulais. L'objectif était de recoller leur association à la mienne ». Il y aura même des articles dans les journaux etc.. Mais Monsieur C. se rend finalement rapidement compte que c'est exactement la même chose qui se passe que lorsque la droite politique était au Conseil Régional, «simplement présentée de façon inverse » : le Conseil Régional de droite visait à

casser en petits morceaux l'association de Monsieur C. avec sa cinémathèque, pour mettre des gens ou des choses à eux qu'ils tiendraient à leurs mains. Le Conseil Régional de gauche souhaitait, lui, aujourd'hui réaliser l'unité des structures en fait pour mieux les maîtriser. En un mot : quel que soit le cas de figure, prendre la main.

C'est ce qui vient de se passer. L'unité entre ces deux associations vient de se réaliser par la décision du Conseil Régional de constituer dans la région un Pôle Image avec son inscription dans le prochain contrat Plan Etat/Région comme une de ses priorités. Dans ce Pôle rentrent l'ARC et l'association de Monsieur C. Le Conseil Régional confie à la responsable de l'ARC depuis trois ans, jeune femme de 35 ans, le soin de diriger ce Pôle. Le rapport de force est des plus rudes entre Monsieur C. et le Conseil Régional dans cette ultime confrontation. Avec une grande volonté et beaucoup de détermination Monsieur C. met tout son poids pour faire entendre qu'il veut intégrer sa structure telle qu'elle est dans le Pôle avec ses douze salariés, ses vingt cinq ans d'expérience derrière elle, et souhaite voir «tout le reste se mettre en place autour de ça ». « Je ne veux pas lâcher ni n'importe comment, ni n'importe quoi », "fusionner oui, mais à condition que l'esprit demeure : à savoir inscrire la priorité à l'éducatif et au culturel dans les statuts alors que tous les gens qui sont à l'ARC n'y sont que par intérêt économique ; « s'il faut l'épreuve de force j'irai jusqu'au bout.. c'est pour ça qu'ils me redoutent un peu ». . Monsieur C. négocie tout pied à pied. Le Conseil Régional, de son côté, s'accroche à la version officielle qu'il veut faire valoir : « élargir », «éclater », qu'il y ait «une reconnaissance des potentialités de chacun dans la région », il affirme souhaiter la «parité » entre les deux associations, demande la «redéfinition d'objectifs précis », à savoir n'intégrer dans le Pôle que «certaines missions » des deux associations ; il parle uniquement de «création- fusion » tout en garantissant toutefois l'absence de licenciement du personnel. Il veut que ce Pôle existe, « qu'il y ait débats, et donc on ne veut pas se couper.. ».

Le premier janvier 2001, le Pôle Image Régional a été en effet officiellement créé avec l'ARC. Y est également présent un centre de photographie qui gère une galerie d'exposition dans la capitale régionale (histoire de «brouiller les cartes » ?). Monsieur C. a accepté la fusion de son association avec l'ARC dans ce Pôle, bien qu'il en ait à ce jour encore reporté l'application concrète. Le bras de fer se prolonge.. Son association, au final, y perd son autonomie. Monsieur C. prendra sa retraite amplement méritée. Seule grande gagnante : la cinémathèque. Cœur même de cette mémoire audiovisuelle régionale, elle en sort grandie, reconnue officiellement et avec de nouveaux moyens dans l'avenir pour travailler. Car en intégrant ce Pôle Régional elle en devient un des départements officiels à part entière.

Combat culturel, conquête politique : l'audiovisuel, longtemps considéré dans cette région comme un »luxe culturel » apparaît désormais aujourd'hui comme un enjeu capital pour la région, en tant qu'objet possible de communication essentiel à son développement. Le cinéma d'amateur s'y trouve ici utilisé comme un instrument incontournable et indispensable à la construction d'une identité régionale au départ inexistante, puissant outil symbolique local et régional dont les politiques ont progressivement su saisir l'opportunité et s'approprier l'intérêt.

II - Deuxième histoire : une scène de famille peu ordinaire

Tout tourne autour de Monsieur A., «déraciné rentré au pays », passionné de culture régionale, fonctionnaire du Ministère de la Jeunesse et des Sports, et qui, avec comme

bagage des études de philosophie et «sans aucune spécialisation particulière dans le cinéma », deviendra le «Monsieur Langlois régional ». En effet, en 1986, son administration le mandate, suite à une longue maturation initiée par lui depuis 1978, pour participer à la cinémathèque régionale qu'il vient de créer. Cette cinémathèque installée dans l'une des régions les plus traditionnelles de France c'est, en premier lieu, son œuvre : celle qu'après bien des péripéties, sa persévérance et sa passion pour le recensement, la conservation et la promotion des films amateurs de sa région aboutissent à faire vivre. 1993 est l'année du «premier décollage » avec l'embauche de ses premiers salariés, bien qu'il ait déjà vu en 1991 apparaître le premier indice du soutien progressif des élus politiques de la région. D'abord d'origine individuelle et artisanale, puis dépassant le cadre «d'une simple collection de films» pour devenir progressivement une association de plus en plus reconnue, cette cinémathèque deviendra un modèle dans le réseau des cinémathèques régionales françaises. Elle servira aussi couramment de référence au-delà même des frontières, tant en ce qui concerne la collecte et la commercialisation des images d'archives d'origine amateur, qu'en tout ce qui relève de la valorisation des images patrimoniales liées à l'identité d'une région.

« Tous les ingrédients étaient réunis pour que.. »

Elle connaissait ces dernières années un «développement exponentiel » avec l'implantation de ses quatre antennes locales, l'organisation de spectacles de films amateurs sur les cinq départements de la région, un fond de 14 500 films (dont la moitié en films amateurs, le reste étant constitué de films professionnels), une collecte de 1500 à 2000 films par an, un triplement de ses effectifs en cinq ans (5 salariés en 1994, 13 en 1999), un doublement de son budget en deux ans (1997 : 2 millions de francs ; 1999 : 4 millions de francs) etc.

Autour de Monsieur A., une équipe : une bande de copains. Ils bouffaient ensemble, se faisaient des fêtes. « Les couples à l'intérieur se faisaient et se défaisaient ». Les réunions d'équipe «se déroulaient au bistrot ». Les embauches ? Pas d'appel à candidature ni demande de curriculum vitae, on fonctionnait plutôt par «copinage relationnel ». La définition des emplois ? On s'appuyait sur la base d'accords oraux. « Mettre sur pied un système de feuilles de congés ? Pour quoi faire ! Ah ben non, on n'a jamais fait ça ». Venir le soir organiser des projections de films, «c'est du bénévolat ». Jusque là, aucune reconnaissance des fonctions que chacun assurait au sein de l'association et les qualifications afférentes n'étaient inscrites. C'était « la petite famille de Monsieur A.», celle autour du Père fondateur, le directeur de la cinémathèque. Sur les douze salariés de l'association, on comptait en 1999 huit emplois précaires (dont quatre emplois jeunes, trois temps partiels, et un emploi consolidé à temps partiel).

L'arrivée d'un directeur administratif (d'appartenance syndicale FO) envoyé par la mairie de la ville a pour objectif l'amélioration de l'organisation de la structure. Il contribue à la mise sur pied des 35 heures de travail sans diminution de salaire, au montage d'un syndicat FO dans la cinémathèque (avec des salariés qui se définissent comme «gauchos »!), à l'arrivée de voitures de fonction toutes neuves («alors qu'avant c'était une galère »), à la réception de chèques-restaurant etc.

Bref tout pourrait aller au mieux, excepté pourtant le décalage de plus en plus visible entre le fonctionnement de l'équipe au quotidien et l'évolution de la cinémathèque telle qu'elle allait devenir. Car la structure n'est plus adaptée à sa dimension. Personne ne nie le succès et l'intérêt du travail réalisé, mais la cinémathèque est à un tournant. Il faut envisager une structure mieux adaptée à sa taille.

Les instances dirigeantes annoncent qu'elles vont mener une réflexion, au travers d'un audit réalisé par un cabinet privé, pour voir comment développer la

cinémathèque en vue d'envisager la modification de son statut et d'augmenter ses subventions. Cet audit est commandé par le président de la cinémathèque et le Conseil Régional. Panique à bord : cette annonce laisse planer de possibles mouvements internes, on parle d'embaucher des cadres. La veille de l'audit, dans l'urgence, après 8h30 de négociations dans un climat de tension extrême, sous la détermination très ferme des personnels et du représentant syndical départemental FO («sans ça, on refusait l'audit »), sera signée une lettre établie entre le directeur de la cinémathèque, donc Monsieur A., et les représentants du personnel. Elle porte à la fois sur deux points déterminants : 1) le rattachement officiel du personnel à une convention collective, celle de l'animation socioculturelle, et 2) la reconnaissance officielle de la qualification de chaque membre du personnel par un accord de classification indiciaire. Quelques jours après, le président de la cinémathèque refuse la validité de ce texte dans un courrier qu'il adresse au secrétaire départemental FO : « je vous rappelle que seul le président a qualité pour engager l'association ».

« Et là, ça a explosé… »

Cette lettre met le feu aux poudres. Faire grève est parti de ce courrier. Dix salariés sur les douze que compte la cinémathèque entament alors une grève début juin 1999 soutenus par le syndicat FO. Ils «camperont » pendant un mois devant le parvis de la cinémathèque posant littéralement les problèmes de la cinémathèque dans la rue. Faute de pouvoir créer un rapport de force avec leurs responsables, ils parieront sur le temps et la détermination. La violence de ce conflit présenté de part et d'autres comme «in-négociable » surprendra et épuisera tout le monde. Face à un développement devenu inéluctable, la cinémathèque se retrouve «victime » de son succès.

Chacun campera sur ses positions :

- le *président,* arrivé en 1997, charcutier traiteur, de tendance politique RPR et actuel vice-président du Conseil Régional : il désire «professionnaliser » la cinémathèque et veut une «montée en puissance sur quelques mois » avec «des objectifs à définir de part et d'autre ». Il demande au personnel un «objectif d'excellence » auquel il doit tendre afin d'obtenir «la reconnaissance souhaitée » et un «effort d'adaptation et de formation basé sur des évaluations individuelles menées par la direction ». Il assure l'absence de tout licenciement.

- le *directeur*, Monsieur A. : il s'est toujours battu pour que « sa » cinémathèque dépasse la notion de cinémathèque régionale et vise un créneau de reconnaissance nationale et internationale. Sa démarche vise à ce moment là davantage à obtenir les subventions de la Région et du Centre National du Cinéma à Paris pour continuer ce développement que de faire évoluer la situation du personnel. Il est fortement mis en cause par les salariés car il ne prend pas parti pour eux mais se range du côté du président de la cinémathèque. « Je n'ai pas fait barrage », « ils se sont vus lâchés ».

- *le directeur administratif* : il est présenté comme «la bête noire » du personnel. Il disparaît pendant le conflit.

- *le conseil d'administration* : il refuse, à l'unanimité, de «cautionner la signature du directeur », Monsieur A., dans la lettre qu'il a rédigé dernièrement avec ses salariés. Ce texte, d'après eux, «bloque toute évolution » de la cinémathèque pour des années. Dans le conseil d'administration, se trouvent entre autres un adjoint du maire PC, un conseiller général PS, et un conseiller régional RPR : ces trois hommes seront amenés à se rencontrer plusieurs fois tout au long du déroulement de ce conflit, ils seront «toujours sur la même longueur d'onde ».

- *les financeurs et décideurs locaux* : le Conseil Régional ne se manifestera jamais d'aucune façon, ni coup de fil, ni prise de position durant toute la grève («c'est là où il découvre les vertus de la vie associative en disant : « vous êtes une association, démerdez-vous »). Le maire de la ville recevra, à leur demande, les salariés mais ne prendra pas position.

- *l'audit :* le président de la cinémathèque avait pourtant spécifié, au moment de la commande de cet audit à un cabinet privé, qu'il soit mené «sans traumatisme ». C'est raté. Toutes les «maladresses» seront accumulées. D'abord, il est très mal vendu psychologiquement, tant au niveau de l'équipe que du conseil d'administration («le président était dans une position très gênante car il était à la fois prescripteur de l'audit en tant que membre de la Région, et président de la cinémathèque. Il a donc décidé seul de faire un audit et d'en choisir la boîte »). Il a lieu dans des conditions désastreuses (sur une situation de grève !). Sa rédaction et ses conclusions laissent sans voix (« il est allé jusqu'au bout et il a dit : il faut virer de nombreuses personnes, repartir avec une équipe réduite de deux ou trois personnes et reconstruire la cinémathèque sur des critères de performance » sans remettre toutefois en cause l'idée de fond de l'existence de cette structure. « Alors ça.. sur une situation de crise.. mais au point où on en était.. »). « C'était un audit de combat pour un Conseil Régional qui n'est pas un Conseil Régional de combat ».

- *le syndicat départemental FO* : Il a largement contribué au conflit pendant sa première phase.

- *les salariés grévistes* : Ils veulent l'application du texte («l'accord » comme ils le nomment) signé la veille de l'audit avec leur directeur, Monsieur A., et ils ne varieront jamais leur position. Ils se diront simplement prêts à discuter les implications financières et leur mise en application. Au professionnalisme demandé par le président, ils répondent «non, c'est d'abord la reconnaissance de nos acquis, on ne négocie pas sur l'avenir, mais sur le présent qui est dû tout de suite » («nous souffrons d'un manque évident de reconnaissance. Nos revendications ne sont pas salariales, juste un besoin d'identification, d'adéquation entre nos emplois et nos titres »).

- *le médiateur*, directeur adjoint de la Direction Départementale du Travail et de l'Emploi : Il est demandé par les salariés et nommé par le sous-préfet pour tenter de débloquer, à la fin, la situation.

(Extrait de ses conclusions : « après des débuts prometteurs, il est apparu qu'aucune négociation réelle (..) n'était possible, les positions respectives étant, d'une part très éloignées et d'autre part, posées comme non susceptibles de variation (sinon à la marge) (..). Il est apparu rapidement que l'enjeu n'était pas principalement des avantages financiers immédiats - les salariés envisageant qu'ils puissent être différés - mais le positionnement de chacun dans la structure pour l'avenir. Cet enjeu ne relève pas à titre principal du champ de la négociation sur les relations contractuelles de travail. (..) En conclusion, il ne m'apparaît pas que ce conflit puisse trouver sa solution sur le seul terrain du droit du travail »).

Sur les conseils du médiateur, les salariés envisagent toutefois, après un mois de grève, la reprise du travail, «sous condition d'un protocole de reprise des négociations ». Leur rattachement officiel à la convention collective animation socioculturelle sera acquise ; la reconnaissance de leurs qualifications par un accord de classification indiciaire restera, elle, à concrétiser. Un groupe de travail auquel ils sont associés est mis en place : son activité portera sur l'examen du fonctionnement de la cinémathèque et contribuera à élaborer des propositions (toutes les questions porteront sur l'aspect social de son organisation, mettant pour la première fois en arrière plan l'aspect purement filmique de la cinémathèque). Ils déposeront des requêtes aux Prud'hommes : la cinémathèque sera

condamnée à les dédommager, mais elle fera appel. Le conflit sera finalement définitivement réglé en septembre 2000, soit un an et demi après.

Une famille recomposée

Qu'en est il aujourd'hui ?

Onze salariés travaillent aujourd'hui à la cinémathèque dont cinq emplois jeunes. Bien que l'on compte toutefois, suite à la grève, un licenciement pour reconversion, un départ en pré retraite, et un contrat à durée déterminé non renouvelé, la cinémathèque ressemble pour une bonne part aujourd'hui à ce pour quoi ils se sont battus avec un cadrage officiel de leurs fonctions et une reconnaissance de leur compétence. A quel prix toutefois ! Autour d'eux, presque toutes les cartes sont redistribuées ou ont changées de mains :

- le *président* à la fin de la grève a dit : « je m'en vais ». Il ne s'est pas représenté à la prochaine assemblée générale de la cinémathèque bien qu'il fasse toujours partie du conseil d'administration pour représenter la Région. « Le pouvoir était donc à prendre : il l'a été par les socioculturels ». En effet, trois membres sur les six qui composent actuellement le bureau appartiennent au secteur socioculturel, dont le nouveau président de la cinémathèque, nommé dans un premier temps par la Direction du travail pour trouver une issue au conflit, et qui ensuite est resté. Ils travaillent actuellement sur des bases très proches de celles demandées par les salariés.
- au niveau des *financeurs*, la confiance a été entamée : la Région n'a pas augmenté sa subvention. Le Conseil Général et la ville ont plafonné leurs subventions. Le Centre National du Cinéma n'a pas versé la somme escomptée. « La période traversée, dira le nouveau président de la cinémathèque, a mis en péril, pendant une période, l'avenir de la cinémathèque. Il y a quelques mois, on se demandait encore comment on allait faire. Il a fallu reconquérir les collectivités : Conseil Régional, Conseil Général, Mairie ».
- le rapport de l'*audit* a été mis aux oubliettes.
- le syndicat FO : « on ne le voit plus ».
- le directeur administratif : il est tombé malade et a été hospitalisé pendant quelques mois (cure de sommeil etc). Il ne vient plus à la cinémathèque depuis un an bien que payé par la ville.
- le *médiateur* est malheureusement décédé accidentellement la grève à peine terminée.
- le *directeur*, Monsieur A., créateur de cette cinémathèque et responsable de son rayonnement, paie le prix fort de cette crise. Un an après la grève, il annonce au conseil d'administration sa démission pour «des raisons personnelles et professionnelles » et réintègre son poste au Ministère de la Jeunesse et des Sports. Pour autant il assure que les ponts ne seront pas complètement coupés et qu'il continuera à collaborer avec la structure en tant que bénévole, une position qui va lui permettre de «faire des choses que la conduite d'une équipe ne permet pas » (comme un travail de fond sur les images ou sur l'histoire du cinéma dans cette région, par exemple). Son successeur, choisi sur les soixante dix candidatures arrivées de toute la France, est finalement un des anciens membres du conseil d'administration, déjà directeur d'une association régionale de cinéma et d'un festival de courts métrages sur la ville depuis quinze ans. La cinémathèque s'ancre donc aujourd'hui au niveau régional.

C'était un «passage complètement fou », «de l'irrationnel pur », «que de l'affectif », «de la peur », «très violent, sans raison », «c'est une histoire de désamour avec le Père», «c'est un couple babacool où tout va bien, qui reçoit un héritage et ils se foutent sur la

gueule » etc. Le médiateur affirmera, lui, que c'est le conflit «le plus étonnant » qu'il ait vu de toute sa carrière, à la fois à cause de sa violence qui lui apparaissait «disproportionnée par rapport aux enjeux », et du caractère radical des revendications, choses d'après lui, par ailleurs, «tout à fait négociables ».
Cette crise a mis à vif ce qui se joue actuellement en arrière plan de ce matériau qu'est le cinéma d'amateur : à savoir sa reconnaissance pour lui-même comme pour ceux qui l'approchent, là où l'on est encore «dans un monde où les reconnaissances ne sont pas naturelles ». Ces images, éloignées des pistes audiovisuelles classiques, se révèlent aussi déstabilisatrices des structures qui les hébergent tout autant que porteuses de nouvelles identités à définir et construire. La violence semble être à la hauteur du flou laissé encore autour.

III - Troisièmement : une histoire-Maison

Cette cinémathèque, située au cœur de la France, dans une région au passé industriel fort, bien qu'aujourd'hui révolu, est très fière de se présenter comme la cinémathèque la plus ancienne de France. Elle est depuis toujours municipale. Créée dans les années 20 par la ville avec le soutien du département et du Ministère de l'Instruction Publique, très novatrice pour l'époque, elle sera «à l'avant garde du cinématographe éducateur ». Elle aura pour but le prêt de films aux écoles de la ville à des fins pédagogiques et sera étroitement liée au réseau des institutions et militants laïcs. Avec un passé chargé d'enjeux politiques et idéologiques forts, elle connaît après-guerre des difficultés importantes mais continue néanmoins son action grâce à l'aide d'enseignants très motivés, véritables militants du cinéma pédagogique. Le pouvoir politique hésite longtemps sur son devenir : la garder ? la céder à l'Education Nationale ? En 1971, l'Education Nationale retire «ses billes » en arrêtant de détacher un enseignant pour la diriger. Une nouvelle municipalité arrive au pouvoir en 1977 avec d'autres priorités politiques au niveau culturel, et met trois ans à prendre une décision. En 1980, elle décide sa réorganisation et souhaite développer son action. Elle signe une convention avec le Ministère de la Culture et ouvre un concours pour la mise en place d'un nouveau directeur pour gérer et accroître les collections de films et mettre en place une action culturelle en direction de la population locale. Les affrontements politiques sont sévères à l'intérieur de la mairie : le maire aurait bien aimé contrôler politiquement la cinémathèque, mais il aura contre lui l'adjoint à la culture qui, d'un autre bord politique, se battra comme un dingue pour cette cinémathèque et pour en nommer son directeur. Un appel de candidature a lieu au niveau national : cinquante personnes se présentent parmi lesquelles leurs candidats réciproques. Une belle bagarre politique a lieu dans le jury et le choix final se fait sur.. « la 3ème voie » : le candidat de l'Education Nationale. Le maire «lâche » le pouvoir qu'il envisageait de prendre sur la cinémathèque.

La 3ème voie, c'est Monsieur G. qui ne faillira pas à la règle : tous les directeurs de cette cinémathèque auront été des enseignants ou d'anciens enseignants. Maître auxiliaire à l'Education Nationale, déjà réputé pour ses «idées turbulentes » d'innovation avec l'image, originaire d'une famille de la région dans laquelle il est pratiquement toujours resté, militant politique depuis le lycée, militant catho (JEC, Action catholique à l'université), ayant «navigué » dans le milieu associatif, «traîné » dans le milieu socio-culturel (ancien directeur de MJC), Monsieur G. se définissait comme un « contestataire, produit de mai 1968 », « s'intéressant au cinéma » et devenu « un notable de l'Education Nationale ». Il aime le cinéma depuis tout petit, a animé des ateliers de super 8, réalisé environ cinquante courts films documentaires sur la région, fait beaucoup de photos sans pour autant avoir de

formation spécifique dans ces différents domaines, et se dit depuis toujours intéressé par l'ethnographie régionale.

La cinémathèque, à son arrivée, était «tombée bien bas » et «il fallait quelqu'un d'un peu costaud pour la faire vivre ». Ce n'est donc pas ce que l'on peut dire «une nomination tranquille » pour Monsieur G., même s'il eut d'entrée de jeu la reconnaissance et l'appui financier du Ministère de la Culture. En tant que responsable d'une structure culturelle municipale, il arrive dans une situation où il n'est pas choisi par le maire qui ne lui donne ni moyens ni pouvoir («les moyens seront toujours très limités et durs à obtenir »). Il a toutefois l'appui, à la mairie, de l'adjoint à la culture qui a voulu cette embauche, et de l'adjoint aux affaires scolaires. Ils forment, avec Monsieur G., «le trio de base » de cette cinémathèque. Mais, de 1981 à 1999, Monsieur G. ne pourra pas embaucher de personnel extérieur à la mairie : « ça, ça n'a pas pu bouger d'un poil ». Et alors, à chaque fois, «ça a été des bagarres assez dingues ».

« J'ai hérité du personnel »

En 1981, Monsieur G. prend donc la cinémathèque comme elle est, tout en commençant sans attendre d'entreprendre la collecte de films régionaux (dont entre autres les films amateurs). Il trouve à son arrivée deux personnels administratifs et quatre techniciens. Ce qui est pas mal pour une équipe, mais bon. En fait, en gros, c'était tous des gens dont personne ne voulait ailleurs. Des «vieux planqués ». Un seul sur les quatre techniciens n'était pas alcoolique. La cinémathèque était clairement perçue comme un lieu de «débarras», de «rebut », un lieu sans position stratégique. « Ah ! ça, ça a été dur ». Monsieur G. a alors cherché à faire rentrer progressivement des personnes d'autres services de la mairie. Aucun ne sera professionnel de l'image. Il «récupère» ainsi : une jeune secrétaire qui venait d'être embauchée à la mairie et qui provenait d'une entreprise locale qui fabriquait des projecteurs de cinéma ; un homme à l'imprimerie de la mairie, parce que Monsieur G. avait appris qu'il s'intéressait à la mémoire locale et qu'il faisait de la photo ; un ancien gardien de la maison de la culture, grand militant associatif et «vieux routier » du parti socialiste dont la maison de la culture ne voulait plus ; un homme qui appartenait au service électricité de la ville et changeait les ampoules des lampadaires de la ville, gars très dynamique qui, en dehors du boulot, était très associatif, faisait de la radio amateur et tout ça («il en avait marre de s'emmerder dans son boulot et il avait envie de bosser ») ; un jeune qui lavait le carrelage des piscines et qui lui sera «recommandé » («ça m'était difficile de le refuser ») ; deux administratifs en plus à la mairie car il y en avait de trop ; sa femme dont le service municipal de l'action culturel est démantelé et dont la responsabilité précédente était, outre d'avoir déjà réalisé quelques films ethnologiques, de diffuser des films dans les résidences de personnes âgées etc. Tout ça, ça a été de «la démerde interne ». Et donc on ne lui a «pas fait de cadeau » hein ! Monsieur G., très indépendant, joue alors avec le dynamisme du personnel qu'il a. A la fois sans beaucoup de moyens, manageant à l'ancienne «très MJC style patronage » il réussit à obtenir beaucoup des gens s'appuyant plus particulièrement sur trois d'entre eux, dont sa femme, et développe sa cinémathèque.

« Des gens de l'extérieur sans être de l'extérieur »

En 1992, Monsieur G. cherchait des locaux pour agrandir son activité. Une nouvelle médiathèque étant en train d'être construite dans la ville, la municipalité propose l'installation de la bibliothèque municipale et de la cinémathèque dans ce nouvel espace commun. En octobre 1993, c'est l'ouverture. Au départ, les deux structures sont autonomes,

bien que toute leur logistique soit commune, mais, très vite, bien que la cinémathèque garde son autonomie (budget, lien avec le CNC, appellation..) il y aura une réorganisation complète des services et le redéploiement du personnel mis en commun. Pour le public, les appellations "vidéothèques", cinémathèques", bibliothèques", médiathèques" sont bien secondaires.. La cinémathèque constitue donc le département audiovisuel de la médiathèque. Et l'activité a un tel développement qu'on utilise le vocable "d'ancienne cinémathèque" pour parler de la cinémathèque d'avant 1993.

En même temps, en 1991-1992, le maire et les politiques voulant «faire du moderne » décident, sans consulter Monsieur G., l'achat d'un automate-robot destiné au visionnage automatique de films à l'attention du public. Question pour eux «de prestige ». L'ouverture au public de ce robot se fera en 1995 avec deux postes de visionnage. Cette opération, mise ensuite sous la responsabilité de Monsieur G. pour son fonctionnement, très chère au niveau de l'entretien de l'outil et au niveau du personnel («et donc on l'ouvrait très peu ») sans parler de l'absence de documents prévus, mènera à son arrêt deux ans plus tard. Monsieur G. n'aura pas eu les moyens de le faire fonctionner au niveau technique, ni d'obtenir le personnel voulu à cet effet, sans parler du public qui ne suivra pas. Ce robot n'aura fonctionné que deux ans. Cette opération fut considérée comme «un double fiasco » tant au niveau financier qu'au niveau du public. Mais elle permit à Monsieur G. de «récupérer », pour faire marcher ce robot, deux bibliothécaires spécialisées images, membres du personnel de la bibliothèque municipale : ses «deux premières documentalistes professionnelles » comme il dira. Le robot arrêté, il négocie pour garder l'une des deux (elle en profitera pour faire un stage à l'INA à Paris, et se spécialisera ensuite sur les problèmes des droits juridiques à l'image) ; l'autre repartira à la bibliothèque municipale. « Donc je ne m'en suis pas mal sorti ». Il pourra également «récupérer » à cette occasion un technicien de «très haut niveau » au service technique de la mairie, responsable de la robotique, qu'il pourra garder à l'arrêt du robot. « Et là, j'ai fait un beau coup ». « J'ai donc relevé le défi et j'ai eu ces trois personnes ».

Avec l'aide du concours extérieur

Monsieur G. profite alors du contexte porteur pour transformer un poste de départ en retraite en une catégorie supérieure : celui d'assistant de conservation, et demande à l'ouvrir à un concours extérieur. C'est accepté en haut lieu. Annonce officielle passée au niveau national dans « Télérama » et tout le tralala.. Mais l'administration est un peu braquée, lui de son côté ne se bat pas «comme un dingue » au niveau politique, «laisse tomber » et on lui impose d'embaucher, à ce poste, un titulaire des collectivités territoriales (en clair, un bibliothécaire). Et donc là, ça réduit à nouveau complètement le champ car tous les routiers de l'audiovisuel se retrouvent écartés. Il choisit alors une jeune femme qui correspond au profil demandé et travaille à la bibliothèque de la ville : elle «est branchée sur l'image ». Elle lui «convient pas mal », est «assez dynamique », «ça cadre », il demande à la prendre et la mairie accepte. Avec son tempérament fonceur, elle s'attaque à plein de choses et Monsieur G. la nomme responsable de son unité des archives. Et là, c'est dur. Elle s'en prend plein la gueule. Les anciens le prennent mal. Elle jette l'éponge le 1er janvier 1999.

Deuxième tentative : Monsieur G. ouvre à nouveau le recrutement à l'extérieur pour ce poste laissé vacant : c'est accepté. A nouveau il ne reçoit pas la réponse souhaitée car on lui impose toujours un assistant de conservation (donc bibliothécaire). Mais il décide alors d'aller, disons, fouiner dans les dossiers, «en y allant au culot quoi » ! Et là, il découvre par hasard, au milieu de tous ces dossiers, celui d'une jeune femme qui «a l'air pas mal », qui vient de l'INA, «une grande professionnelle qui a bourlingué à Paris, New York.. ». « Et ma

chance a été qu'elle était originaire de la région et qu'elle voulait revenir ici ». On ne l'avait pas indiquée à Monsieur G., non mais c'est dingue, on ne voulait pas lui transmettre tous ces dossiers parce que c'était des dossiers autres que des candidatures d'assistant de conservation ! Sur ce, il se renseigne indirectement sur cette jeune femme, l'appelle, la rencontre et tout ça.. et ensuite annonce à l'administration : « ah ben j'ai su par hasard qu'il y avait quelqu'un de génial qui avait demandé ce poste : IL ME LA FAUT ». Un semblant de jury est organisé avec trois personnes et c'est d'accord. Cette jeune femme est aujourd'hui l'un des bras droits de Monsieur G., sa responsable du service des archives. Ca se passe «très bien », comme si elle avait profité d'un premier débroussaillage de terrain réalisé par celle qui l'a précédée à ce poste. Elle ne connaît pas du tout la fonction publique. Et c'est la première fois que Monsieur G. a dans son personnel quelqu'un qui vient du secteur privé : il a pu l'embaucher comme contractuelle annuelle. Son contrat a déjà été reconduit un an.

Elle vient compléter l'équipe de la cinémathèque qui se retrouve aujourd'hui composée de treize salariés répartis dans trois unités (archives, animation et régie technique). Avec aujourd'hui un budget près de quatre millions de francs, quelques 5500 titres de films (dont presque la moitié est constituée par un fond de films anciens ; 140 films amateurs régionaux sont recensés en 1999), cette cinémathèque a incontestablement acquis un poids certain bien qu'elle soit encore rarement citée dans les enjeux culturels de la ville.

Monsieur G. a pourtant cumulé tout au long de ces années, contre lui, à la fois le pouvoir politique (de gauche comme de droite) et le pouvoir administratif. Aucun, jamais, ne l'aura ouvertement soutenu dans son action. « C'est de la folie complète ». Il s'est beaucoup battu. A titre personnel, sa carrière est bloquée, rien n'a jamais été fait pour résoudre son statut, et il n'est pas conservateur du patrimoine, poste auquel il est en droit de prétendre. Monsieur G., à tout niveau, a payé cher ses idées. Mais la cinémathèque, elle, vit grâce entre autres à la collecte de tous ces films régionaux (dans lequel s'inscrivent les films amateurs). Car l'intérêt pour ces archives régionales est venu de l'extérieur de la mairie : de la demande de la part des enseignants et des télévisions certes, mais bien plus encore et surtout du succès «monstre » et immédiat remporté par les projections publiques de "mémoire régionale". Celles-ci ne cessent de se développer considérablement depuis douze ans lors de séances intitulées «Portes Ouvertes » («la convivialité, ce besoin d'échanges avec le public, c'est du délire.. »). Portes ouvertes dites-vous ![241]

[241]Merci beaucoup à (par ordre alphabétique) André Colleu, Agnès Deleforge, Gaël Naizet, Jean-Claude Guézennec, et Gérard Vial avec qui ces histoires sont reconstituées.

Laurence ALLARD
(Maitre de conférences à l'Université Lille 3)

Cinémathèques régionales et film amateur : patrimonialisation, esthétisation ou bonheur de la reconnaissance ?

Dernier volet de notre enquête au sujet des esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel, les cinémathèques régionales. Dans toutes les régions de France, des cinémathèques dites régionales, collectent, archivent et diffusent, hors du cercle familial et amical, des films de famille ou des films réalisés par des cinéastes amateurs. Au moment de la rédaction de ce rapport, on dénombre une vingtaine d'institutions disposant d'un fonds de films amateurs, dans des proportions très variables[242]. Certaines sont attachées tout à la fois à une collecte systématique, un archivage rationalisé et une valorisation dynamique (Cinémathèque de Bretagne, Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, Cinémathèque de Saint-Etienne) tandis que d'autres n'ont pu que développer jusqu'à présent que des collections en voie de constitution (Centre Audiovisuel d'Alsace ou Cinémathèques des Pays de Savoie). Ces institutions ne sont pas identifiées uniquement par rapport à la catégorie « cinémathèque », dont la définition et l'usage ne sont pas rigidement réglementés par le CNC. Ainsi on recense aussi bien des associations de loi 1901, créées pour collecter « tout ce qui concerne une région » que des services d'archives territoriales[243]. Certaines d'entre elles sont membres d'une Fédération des Cinémathèques et Archives de France (FCAFF, créée en 1995) ainsi que de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), telle la Cinémathèque de Bretagne, membre associé depuis 1993. Ces stuctures ont longtemps été méconnues. A leur sujet ont été éditées des monographies consacrées à telle ou telle institution ou livrant un inventaire des telles sources audiovisuelles[244]. Mais aucun de ces ouvrages ne propose véritablement une étude à la fois descriptive du fonctionnement de ces

[242] De 10 pour la Mémoire de Bordeaux à plus de 10000 pour la Cinémathèque de Bretagne

[243] Il s'agit des institutions suivantes :
Association pour la Recherche, l'Image et le Son (Montpellier)
Centre Audiovisuel régional d'Alsace (Selestat).
Cinémathèque de Bretagne (Brest, Rennes, Vannes).
Cinémathèque de Charente-Maritime (Aigrefeuille)
Cinémathèque de Corse (Porto-Vecchio).
Cinémathèque de Grenoble
Cinémathèque de Marseille (Marseille)
Cinémathèque de Nice (Nice).
Cinémathèque de Toulouse (Toulouse)
Cinémathèque Municipale de Saint-Etienne (Saint-Etienne).
Cinémathèque de Vendée (La Roche-sur-Yon).
Cinémathèque des Pays de Loire (Saint-Barthelemy d'Anjou).
Conservatoire régional de l'Image de Lorraine (Nancy).
Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie (Rouen).
Mémoire de Bordeaux, (Bordeaux).
Mémoire de la Drôme (Valence).
Forum des images de Paris (Paris).
Cinémathèque des pays de savoie (Rumilly).

institutions et analytique, c'est à dire tentant de comprendre les enjeux sociaux et culturels liés à la conservation de films d'amateurs dans les cinémathèques régionales[245], comme nous voudrions le proposer dans cette étude. Ce faisant nous montrerons en quoi les cinémathèques régionales constituent des terrains d'enquête fécond pour documenter une modalité de passage à l'esthétique et pointerons quelles nouvelles significations sont conférées aux films amateurs et à quels types de reconnaissance ils accèdent.

Notre enquête se décline comme un parcours de sens, au cours duquel, depuis le dépôt dans un centre d'archives hors du cercle familial jusqu'à sa consécration comme « trésor des cinémathèques » lors de sa projection dans une salle de cinéma, un film de famille est tour à tour, à travers différents discours et pratiques, redéfini comme archive, document ethnologique, objet esthétique. Trois terrains d'enquêtes (Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, Cinémathèque de Saint-Etienne, Cinémathèque de Bretagne) ont été alors privilégiés. Ces trois terrains d'enquête déclinent de façon spécifique une mémoire régionale à travers trois modèles géographiques de développement : un modèle urbain, un modèle rural et un modèle maritime[246].

Après le récit de la genèse de ces structures, qui a mis en évidence la part des institutions locales subventionnant ces cinémathèques dans la construction politique d'une mémoire audiovisuelle régionale[247], nous nous sommes, pour notre part, attachés à décrire les modalités et les effets de la rencontre entre les cinémathèques régionales et le cinéma amateur sous le double signe de la patrimonialisation et de l'esthétisation dotant les objets filmiques de significations nouvelles et inattendues.

A-Retour sur enquête : de la patrimonialisation à l'esthétisation.

Ce plan d'exposition vient réarticuler et reproblématiser les données recueillies suivant un plan d'enquête initial, dont la perspective était de documenter le processus de transmission-construction d'une mémoire locale, suivant les trois phases principales de dépôt, d'archivage et de diffusion des films amateurs. Comment cette problématique s'était-elle, dans un premier temps, imposée à nous ?

En 1993, nous avions demandé aux responsables de cinémathèques, pourquoi les cinémathèques régionales s'étaient en priorité intéressées aux films de famille ou d'amateurs ? Pour la Vidéothèque de Paris, ces films "témoignent d'une époque, d'un mode de vie (...) montrent ce que les films officiels ne montrent pas complètement". Pour la Cinémathèque de Nice, "les cinéastes du dimanche ont pu impressionner sur la pellicule, sans

---

244 Deux études ou guides mentionnent des fonds audiovisuels amateur : Denis Anselme, *Les cinémathèques et vidéothèques régionales en France*, ARSEC, Lyon, 1992 et Martine Roger-Masart, *Guide des collections audiovisuelles en France*, ed.CFPJ, 1994. Un ouvrage propose des monographies analytiques consacrées à des archives ou cinémathèques affiliées à l'association européenne Inédits, *Jubilee Book. Rencontres autour des inédits/Essays on amateur film*, Association européeenne Inédits, Charleroi/Belgique, 1997.

245 Il est d'autant plus nécessaire de mener cette enquête au sujet des cinémathèques régionales qu'actuellement, ces institutions pionnières dans la patrimonialisation des images amateur, le plus souvent issues du mouvement associatif, se trouvent, d'une part, relayées par des institutions telles que les archives départementales, entraînant une redéfinition même de l'apport de ces films du point de vue de l'écriture de l'Histoire et d'autre part, soumis à une concurrence de la part de sites amateurs ou professionnels dédiés aux questions de mémoire, patrimoine, comme nous le verrons plus loin. Citons ainsi l'existence des Archives départementales de l'Ardèche (Privas), du Val de Marne (Créteil) ou le site www.mémoirelocale.com.

246Ces structures conservent dans des proportions variables des films amateurs. Cf dans l'annexe A les fiches de présentation des institutions. A noter qu'aucune de ces cinémathèques n'archivent de la vidéo amateur. Ce qui explique également la lecture en termes de document historique et patrimoniale qui est effectuée là, nous avons déjà affaire à un support-film qui lui-même est une archive de l'histoire des supports

247Cf le travail de Claire Givry présenté ci-dessus.

le savoir, des documents dont la valeur sociologique et historique est grande". Plus rarement ces films sont considérés pour eux-mêmes, c'est à dire comme des « oeuvres ». Mais c'est le cas pour la Cinémathèque de Bretagne. Quant aux Archives Départementales du Val de Marne, elles se disent attentives au témoignage apporté par ces films quant aux "techniques mises en oeuvre par les amateurs". Si la thématique locale concerne également la collecte de films professionnels, selon certains animateurs de ces cinémathèques régionales, les films privés ont l'avantage d'être "filmés sans contraintes de production ou velléités artistiques" (Vidéothèque de Paris), bref d'être des documents presque bruts, puisque filmés par un profane, témoignant de la vie d'une région, de l'évolution des paysages, des sites urbains, des métiers, des coutumes... »[248].

En débutant notre recherche de terrain, après les premiers entretiens avec les responsables de ces cinémathèques, se trouvait prolongée cette problématique de conservation des films amateurs en tant que «documents, archives de la mémoire régionale et du patrimoine local ».

Comment pouvait-on expliquer la reconnaissance, comme partie intégrante du patrimoine d'une région, auquel accédait le cinéma amateur, dans le cadre de ces cinémathèques ? [249] Dans un premier temps, en guise d'hypothèse explicative, nous pensions que ce qui jouait dans le film de famille était de même nature que ce qui se jouait autour, lors de sa conservation dans une cinémathèque régionale : il s'agissait de transmettre une mémoire collective. En effet, les récits sur le recueil des films se déclinaient le plus souvent sous le mode édifiant de « la veuve d'un cinéaste amateur venant léguer les bobines de son mari afin d'enrichir la connaissance historique de la région ». On pouvait ainsi schématiser le processus de patrimonialisation du film de famille et du cinéma amateur d'après un mouvement d'élargissement de la transmission d'une mémoire familiale aux habitants d'une région, suivant l'hypothèse de l'attribution mémorielle de Paul Ricoeur[250]. Puis les entretiens plus approfondis menés par la suite nous ont incité, comme nous le verrons, à penser un peu autrement ce geste de donation. Si ce processus paraît se décrire aisément, de prime abord, comme une chaîne de transmission mémorielle, le résultat en est bien la production et la construction sociale d'une mémoire régionale, qui est plutôt une mémoire collective faite histoire.

---

248 Enquête par questionnaire postal menée en 1993 et dont nous avons publié une rapide synthèse dans L.Allard, «Du film de famille à l'archive audiovisuelle privée » in *Médiascope n°7. Sources audiovisuelles du temps présent*, mai 1994, pp.132-137.

249 Et durant notre recherche, en mai 2000, une revue fondatrice de l'approche artistique du cinéma, *Les cahiers du cinéma*, dans un numéro consacré aux « frontières du cinéma », de la télévision aux jeux vidéo en passant par le cinéma amateur (*Cahiers du cinéma numéro hors série. Aux frontières du cinéma*, mai 2000), a présenté des entretiens avec des membres des deux cinémathèques régionales : un témoignage de Vincent Vatrican, «chercheur de films » pour la Cinémathèque de Monaco ainsi qu'un article de C.Chassigneux, "Le film de famille, trésor de Brest". Ce qui constitue un fait tout à fait notable tant les films amateur n'avaient suscité qu'un total désintérêt chez les critiques et les chercheurs. De façon significative, les deux interlocuteurs retenus, Vincent Vatrican (documentaliste à la Cinémathèque de Monaco) et André Colleu (directeur de la Cinémathèque de Bretagne) présentent de façon commune leur intérêt pour le cinéma amateur quasi exclusivement au plan de ses qualités de « document historique ». Selon le premier, «les films amateurs que les Américains appellent aussi 'les orphelins du cinéma' sont devenus avec l'essor des cinémathèques régionales d'indispensables respirations, des documents uniques pour recomposer le passé. C'est l'histoire racontée par ceux qui la vivent : inauguration, fêtes, travaux, cérémonie, vacances, chacun voit en ces films matière à voyager, à se reconnaître, à s'inventer des racines essentielles » (Propos de Vincent Vatrican in *Cahiers du cinéma*, op.cité, p.70). Tandis que pour le second, la Cinémathèque de Bretagne dispose d'un fonds de film de familles, d'images très personnelles mêlés à des événements historiques, aux témoignages ethnologiques du siècle qui permettent à la Cinémathèque d'être une banque d'images ou de réaliser sa propre programmation de « mémoire locale » (André Colleu in *Cahiers du cinéma*, op.cité, p.72).

250 P.Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, 2000.

Cette problématisation en termes de transmission-contruction d'une mémoire régionale ne se trouve pas invalidée à l'issue de notre recherche pour autant, la dimension patrimoniale des images amateurs étant explicitement affichée dans les «discours de scène »[251] des fondateurs de telles institutions. Cependant à notre questionnement premier en termes de pourquoi et comment des films familiaux sont archivés et diffusés comme document (historique, ethnologique…), une réponse convoquant la dimension esthétique nous a été suggérée en accordant une écoute particulière à des discours de « coulisses » s'articulant le plus souvent autour d'évaluations esthétiques émanant des personnels de ces cinémathèques mais aussi de professionnels de l'audiovisuel, qui travaillent en collaboration avec elles autour de la valorisation des fonds.

Au terme du travail de terrain, après avoir rencontré les membres de ces institutions, mené des d'entretiens, recueilli de documents internes, observer des pratiques de travail et de visionnage de films, deux axes d'analyse nous ont parus pouvoir mieux éclairer les enjeux de la rencontre entre cinémathèques régionales et films de famille : la patrimonialisation et l'esthétisation. Les films amateurs se trouvent collectés, conservés et diffusés le plus souvent en tant que document (historique, ethnographique…) mais certains plus que d'autres parce qu'ils sont tout simplement « beaux ».

B-Les cinémathèques régionales et « les oubliés de la cinéphilie » : un modèle de développement territorial.

Pour compléter les récits d'édification présentés plus haut par Claire Givry, rappelons que les cinémathèques régionales constituent une seconde génération institutionnelle bien différente des cinémathèques historiques. Elles se sont développées sur un modèle territorial et non plus artistique[252]. Leur champ d'action est délimité par un territoire géographique renvoyant à une identité culturelle locale. Au plan politico-juridique, la genèse de cette seconde génération de cinémathèques se trouve d'ailleurs liée aux lois sur de décentralisation 1982 : ces institutions sont subventionnées, soit par les conseils régionaux, soit par les municipalités[253].

Ainsi à Saint-Etienne, depuis le début, de façon unique en France, un fonds spécifiquement régional a été initié par la Cinémathèque[254]. L'identité ouvrière a accompagné et se trouve valorisée par l'action de la Cinémathèque. Le *Ciné-journal stéphanois* est le « trésor » de cette institution. Composé de films tournés entre 1926-1935 en 35mm par des opérateurs de la Cinémathèque, sous une municipalité «radical-socialiste», le *Ciné-journal* fait œuvre de propagande filmée en montrant les grandes manifestations de jeunesse, la vie associative, l'arrivée du front populaire... tout en en gommant le plus souvent les problèmes sociaux des années 30. A l'origine de *Ciné-journal*, on rencontre le fondateur de la Cinémathèque, instituteur laïque, tournant lui-même dès 1922 la vie quotidienne de Saint-

[251]Cette formulation est issue de E.Goffman, *Les cadres de l'analyse*, Minuit, 1991. "Discours de scène" s'opposant à discours de "coulisses".

[252] La Cinémathèque Française a constitué dans le champ cinématographique un instance de consécration artistique. Ce n'est pas tout fait un hasard si les défenseurs de la «politique des auteurs», les futurs cinéastes de la Nouvelle-Vague, ont appris à aimer le cinéma et ses auteurs sur les bancs du «musée imaginaire» d'Henri Langlois, lors des séances de projection à la Cinémathèque française au cours des années 1950. Si la question esthétique naît avec le musée, avec l'exposition publique des œuvres et la confrontation des jugements esthétiques, la Cinémathèque française a prolongé ce régime esthétique dans le domaine cinématographique.

[253]Cf les récits d'édification présentés ci-dessus par Claire Givry.

[254]241 Le fonds à Saint-Etienne est composé à 80% de documentaires, dont 90% de court-métrages.

Etienne. Oublié pendant des décennies, un montage de certains épisodes du *Ciné-journal* a été projeté le 4 janvier 1986. Cette projection qualifiée d'historique par l'actuel directeur de la Cinémathèque, Gérard Vial, a rassemblé 3 000 personnes à la Maison de la Culture de Saint-Etienne. Elle a consacré, pour le nouveau dirigeant, sa politique de mise en valeur, toujours d'actualité, du fonds « régional », composant le quart de l'ensemble des films conservés à la cinémathèque stéphannoise.

A Rouen, l'identité régionale «Haute Normandie» renvoie à une réalité plus administrative, comme en témoigne la mise en place plus récente du centre d'archives Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie. « Faire prendre conscience que ces films témoignent d'un mode de vie, d'un certain état de la société », telle est la politique de collecte développée par les fondateurs. Suite à une rencontre entre des gens d'images et des ethnnologues autour de films amateurs représentant 40 ans de la vie de la région, à partir de 1981, dans le cadre d'un musée de société, à Saint-Thourien, et en présence des propriétaires des films, que s'est imposée à tous leur valeur patrimoniale. Selon Jean Claude Guézennec, président de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie en raison de la richesse des informations concernant « les rites sociaux, les rites religieux », il lui semblait nécessaire de «sauver ces éléments menacés de disparition », et de mettre en place une structure afin d'inventorier et conserver de telles images. Ce fût Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, constituée en 1986 (en fait la branche d'une importante association de cinéma sur la ville de Rouen, l'IRIS). Jusqu'en 1992, il fût ébauché un travail d'inventaire sans conservation mais avec quelques copies de films.

Enfin, à Brest, la Cinémathèque est au service de la Bretagne, «région qui se vend bien », selon les termes de son fondateur, André Colleu. Ce dernier a commencé, lui, par procéder à un inventaire de la production audiovisuelle en Bretagne autour d'une thématique régionale (mer, agriculture, histoire, ethnologie...). Plus de 400 films inventoriés alors de tous formats (amateurs ou professionnels) ont été décrits et analysés dans *L'Album, panorama de l'audiovisuel en Bretagne* en 1985[255], publication constituant l'acte fondateur de l'édification de la Cinémathèque de Bretagne.

C-La patrimonialisation à l'œuvre : du film de famille à l'archive audiovisuelle privée, entre mémoire et histoire.

A travers l'ensemble des films amateurs conservés pour leur thématique régionale, les responsables de ces institutions se donnent donc comme mission de reconstituer une mémoire locale, de documenter la vie d'une région ou d'une ville à travers de tels images. D'après leurs discours, le film amateur est donc toujours assimilé à un document et une archive, censés décliner l'histoire du point de vue d'une histoire vécue, de la mémoire et par là partie prenante du patrimoine d'une région. Il nous a semblé que de tels propos explicitaient le contexte, au plan de la conscience historique nationale, des enjeux de la patrimonialisation des films amateurs opérée par les cinémathèques régionales. La discussion de ce contexte nous permettra d'exposer ce processus patrimonial comme relevant de la transmission-construction d'une mémoire régionale faite histoire, suivant 3 phases principales, depuis leur passage hors du cercle familial au moment de la collecte jusqu'à leur diffusion.

1-Le règne de la « Mémoire-Patrimoine ».

[255]Dont les auteurs sont André Colleu, Mathilde Valverde, Institut Culturel de Bretagne.

Pour entrer dans le vif du sujet, voici comment JC Guézennec, président de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, nous a expliqué son intérêt pour les films d'amateurs[256] :

> « Ces films, ils sont extrêmement intéressants pour les gens, importants pour eux parce que c'est **leur histoire, locale** (...) **Mais je veux dire que c'est, enfin, on ne peut pas emmener les gens à travailler tout de suite pour la nation, pour la région. Il faut déjà qu'ils travaillent pour eux quoi. Il faut leur faire comprendre qu'ils travaillent pour eux, que c'est leur mémoire** (...) ».

Certains termes ont été soulignés dans le but de mettre en évidence le champ lexical utilisé par le directeur de ce centre d'archive pour justifier sa politique archivistique, conçue en termes identitaire, en termes de mémoire et de patrimoine à mettre au service de la «collectivité», de la «région », de la « nation ». Dans ce discours, qui rejoint celui des trois directeurs de cinémathèques rencontrés, un ensemble de notions se trouve appareillées afin de justifier l'intérêt et le traitement des films amateurs : souvenir, mémoire, histoire, archive, document, témoignage, patrimoine… Commençons donc par faire le tri entre ces différentes notions pour mieux comprendre encore le travail même des cinémathèques régionales.

Archive, Mémoire, Patrimoine : de quoi parle t-on ?

Si un cadre politique a été forgé par les lois sur la décentralisation de 1982 et a pu favoriser le développement dans les années 1980 la rencontre entre cinémathèques régionales et films amateurs, d'autres facteurs explicatifs peuvent etre pris en considération pour tenter de comprendre le processus de patrimonalisation et donc d'archivisation de films qui n'intéressent a priori que les familles concernées par ces images. Ne peut-on renvoyer à une hypothèse plus large de mutation de la conscience de l'Histoire dans nos sociétés contemporaines. Certains historiens ont ainsi suggéré que nous serions entré dans « l'ère de la commémoration ». Plus précisément, Pierre Nora s'est interrogé rétrospectivement sur le succès de la notion de « lieu de mémoire ». Forgée pour « la mise en lumière de la distance critique, elle est devenue l'instrument par excellence de la commémoration »[257], puisque la notion devint même en 1993, un terme consacré par le Grand Robert[258]. L'historien tente alors d'expliquer le succès de cette notion par une mutation même de l'idée même de « mémoire nationale ». « L'idée d'une mémoire nationale est un phénomène récent. Il y avait autrefois une histoire nationale et des mémoires de groupes, à caractère privé » rappelle Pierre Nora[259]. Et tandis que l'histoire mythologique de France a perdu depuis, selon l'historien, la première guerre mondiale, son statut de « mythe porteur du destin national » a fini par lui succéder une configuration de la conscience historique nationale articulée autour de trois notions, ***identité, mémoire, patrimoine.*** Ce sont d'après Nora, « les trois mots clés de la conscience contemporaine, les trois faces du nouveau continent Culture. Trois mots voisins, fortement

256 Entretien réalisé le 01-03-2000 dans les locaux de Mémoire Audivisuelle de Haute Normandie (IRIS) à Rouen.

257 P.Nora, « La nation-mémoire » in *Les lieux de mémoire III. La France-3-De l'archive à l'emblème*, Gallimard, 1992, p.1977.

258 Extrait du Grand Robert : « Lieu de mémoire : loc. (1984). *Lieu de mémoire* , unité significative, d'ordre matériel ou idéel, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique d'une quelconque communauté » (Pierre Nora) ».

259 P.Nora, Ibid., p.1006.

connotés, chargés de sens multiples qui s'appellent et s'appuient les unes les autres. Identité renvoie à une singularité qui se choisit, une spécificité qui s'assume, une permanence qui se reconnaît, une solidarité à soi-même qui s'éprouve. Mémoire signifie tout à la fois souvenirs, traditions, coutumes, habitudes, usages, moeurs conscients et inconscients. Et patrimoine est carrément passé du bien qu'on possède par héritage au bien qui vous constitue. Trois mots devenus circulaires, presque synonymes, et dont le rapprochement dessine une nouvelle configuration interne, une autre forme d'économie de ce qu'il nous est précisément devenu impossible d'appeler autrement qu'identité »[260].

La notion de patrimoine a donc connu une extension considérable. En 1979, on pouvait lire une double définition dans le Petit Robert : « Propriété transmise par les ancêtres, le patrimoine culturel d'un pays ». La seconde partie a pris une importance sociale depuis dès plus envahissante.

A l'extension de la conception de la notion de patrimoine correspond l'«extension du musée imaginaire de l'archive»[261], la démultiplication et la démocratisation de l'archive et des formes matérielles de la mémoire. Dans ce moment où la mémoire est promue au centre de l'histoire, les archives prolifèrent, la mémoire se fait « mémoire-miroir ». Par conséquent l'archive doit se conjuguer sous le régime de l'authentique. Dans des sociétés contemporaines obsédées par le souci de se comprendre historiquement, on produit de l'archive comme un double du vécu, comme « mémoire-prothèse »[262]. Ainsi c'est plus exactement une « mémoire archivée»[263] qui prédomine dans cette tension toute contemporaine entre mémoire et histoire.

C'est bien dans ce moment de passage au règne de la «mémoire-patrimoine » que l'on doit replacer la consécration du film de famille comme document et sa conservation dans des lieux dévolus à la préservation des images du patrimoine régional. Si désormais, le « local exige son inscription au national »[264], les cinémathèques régionales, à travers leurs fonds de films amateurs, contribuent à la connaissance du passé sur le versant de l'écriture ordinaire de l'histoire locale, sur le mode de l'histoire vécue, donc sur le plan de la mémoire collective[265].

Statut du film amateur comme document d'archive privé

Ce sont donc ces mutations contemporaines de la conscience historique contemporaine qui rendent pensables l'existence même des cinémathèques régionales consacrant les films de famille et amateurs comme archives générées par « ceux qui vivent l'histoire ». Participant à la réflexion de Pierre Nora au sujet des lieux de mémoire, l'historien Kristof Pomian s'est, à plusieurs reprises, penché, sur la notion d'archive. Son analyse part de la définition légale des archives : « les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme ou leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité »[266]. L'archive est donc assimilée à un document et peut être donc

260 P.Nora, Ibid., p.1010.

261 Pierre Nora, Ibid., p.XXVII.

262 Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. La république I*, Gallimard, 1984, XXX et sq.

263Suivant les termes de Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, 2000.

264 P.Nora, Ibid., p.1001.

265Pour reprendre cette distinction bien connue entre histoire et mémoire, entre histoire comme science et l'histoire vécue au présent, à partir de laquelle Pierre Nora introduit la notion de lieux de mémoire : «la mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire une représentation du passé » (P. Nora, Ibid).

266 Premier alinea du premier article de la loi n°79-18 du 3 janvier 1979 sur les archives in *Nouveaux textes relatifs aux archives*, 3ed., Archives nationales, 1988.

d'origine privée. Mais une telle définition aussi large soit elle ne permet pas de saisir la nature même de l'archive, que Pomian tente de mieux cerner en commençant par le distinguer du monument , deux catégories bien distinctes de ce qui constitue chez cet historien, les « sémiophores »[267] : « un document est donc produit en tant que document quand il comporte une référence à des faits visibles ou observables. Et un sémiophore est produit en tant que monument quand il comporte une référence explicite à l'invisible »[268]. Monnaies, portraits etc. constituent, de façon exceptionnelle, à la fois des documents et des monuments. De nombreux objets peuvent encore devenir des documents ou des monuments sans l'avoir été à l'origine, de même que des monuments peuvent devenir documents et réciproquement : « Tous les documents d'archives sont des monuments dans la mesure où ils renvoient à des faits qui ne sont plus visibles. Certains sont aussi des monuments parce qu'ils ont été produits comme tels »[269]. Enfin, la loi stipule que des archives peuvent résulter des activités d'une personne finissant par sécréter, de façon organique, par les faits et les gestes remplissant notre vie quotidienne, une totalité de pièces d'archives. Ce fonds peut se définir comme « mémoire objectivée » matériellement accessible, matériellement conservable. Mais l'archive en tant que «mémoire objectivée» est encore une «mémoire virtuelle», qui peut être lue et interprétée selon deux perspectives, soit une lecture de type historique, associant mise à distance des auteurs et intégration comme partie d'un fonds plus vaste, soit une lecture de type « mémorielle », qui réactualise les archives dans leur fonction de mémoire par une identification du lecteur à celui qui les a sécrété[270]. Le cas des archives privées est à cet égard exemplaire de cette tension entre mémoire et histoire. Pour faire accéder ces dernières dans le « patrimoine des archives » à caractère historique, elles doivent être à la fois porteurs de mémoire et sources d'histoire, histoire de la société dans toutes ses manifestations[271].

Si l'on reprend l'analyse tout à fait fine et fouillée de l'historien Kristof Pomian au sujet de la nature des archives, et en particulier des archives privées, comment peut-elle nous permettre d'élucider cette valeur archivistique conférée au film de famille dans ces institutions ?

Quel est le référent qui ne serait plus visible dans une collection d'archives privées constituée de films de famille par exemple ? Avançons la réponse suivante : la vie de familiale elle-même. Vacances après vacances, anniversaires après anniversaires, mariages après mariages, à travers l'activité de filmage d'un des membres de la famille va se trouver sécrétée une «mémoire objectivée », délimitant une mémoire collective familiale. Le concept de « mémoire collective » avancé par Maurice Halbawchs et sa réflexion au sujet des cadres sociaux de la mémoire, né d'une dialectisation heuristique entre mémoire individuelle et Histoire, afin de résoudre l'aporie d'une « mémoire sans cadres » et d'un « cadre historique

---

267 Kristof Pomian introduit cette notion de sémiophore afin de décrire et d'analyser le phénomène de la collection. Suivant un rapport visible/invisible, des objets censés représenter l'invisible acquièrent une signification, ils passent alors au rang de "sémiophores", objets qui n'ont plus d'utilité (K.Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI-XVIIIème siècle*, Gallimard, 1987, p.42). Les reliques, les offrandes, les trésors princiers appartiennent à cette catégorie, de même les collections et musées privés qui peuvent se définir comme "un ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposés au regard" (K.Pomian, op.cité, p.18). Mais il arrive que des objets sans utilité ni signification, considérés comme des déchets, accèdent eux-aussi au statut de sémiophores. Pour cela, il est nécessaire qu'un nouveau rapport à l'invisible médiatise cette transformation, comme cela se produisit pour les vestiges de l'Antiquité, qui, à la deuxième moitié du XIVème siècle, bénéficièrent d'un changement d'attitude à l'égard de l'invisible (K.Pomian, op.cité, p.47).

268 K.Pomian, « Les archives. Du Trésor des chartes au Caran » in *Les lieux de mémoire. III. La France.3.De l'archive à l'emblème*, Gallimard, 1992, p.167.

269 K.Pomian, Ibid., p.170.

270 K.Pomian, Ibid., p.171.

271 K.Pomian, Ibid., p.176.

ou collectif sans mémoire »[272], peut éclairer, lui aussi, de façon décisive la nature historique de telles archives audiovisuelles privées. Voici en effet comment l'historien définit une telle mémoire collective : « (...) si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent , en tant que membres du groupe. De cette masse de souvenirs communs, et qui s'appuient l'un sur l'autre, ce ne sont pas les mêmes qui apparaîtront avec le plus d'intensité à chacun d'eux. Nous dirons volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux »[273]. Il peut y avoir « plusieurs mémoires collectives. C'est le second caractère par lequel elles se distinguent de l'histoire. L'histoire est une et l'on peut dire qu'il n'y a qu'une histoire »[274].

Du souvenir familial objectivé au document utile à la connaissance historique régionale, tel est le destin de l'objet filmique « film de famille » institué archive audiovisuelle privée par les documentalistes des cinémathèques régionales. Des images d'inconnus cessent d'être sans intérêt pour celui qui n'appartient pas aux familiers pour devenir des documents, des témoignages d'une portée plus universelle mais restreinte à un échelon local ou régional. Comme si par leur nature privatiste, ces documents ne pouvaient éclairer qu'une portion limitée du territoire du passé. Mais il faut peut-être prendre acte ici d'un effet de rabattement de la mémoire sur l'histoire, produit même d'une historicité de la conscience historique. Car la mémoire régionale, au service et au nom de laquelle des films familiaux sont érigés au rang de documents, d'archives, renvoie bien plutôt à une mémoire collective faite mémoire historique. L'institution de fonds d'archives constitués de films de famille réalisés par des amateurs participe encore au triomphe de l'histoire-mémoire, de l'atomisation d'une mémoire générale en mémoire privée, de la privatisation d'une mémoire de moins en moins vécue collectivement, pointée plus haut par Pierre Nora.

Film de famille et patrimonialisation : de la transmission à la construction

La définition de la mémoire collective chez Halbwbachs suppose encore une relation de continuité dans le rapport au temps. Le passé transmis de groupes sociaux en groupes sociaux finit par former une mémoire collective. Ainsi si le film de famille est reconnu au sein de ces institutions comme objet de patrimoine car il documente un type de mémoire collective, on peut supposer que cette reconnaissance repose sur un modèle de la transmission d'un pan du passé d'un groupe à un autre, de la famille aux habitants d'une région. La posture qui semble guider la patrimonialisation du film de famille s'inscrirait dans une logique de transmission d'un bien précieux hérité, le passé d'une région. Cette institutionnalisation du film de famille en archive audiovisuelle privée dans le cadre des cinémathèques peut s'analyser d'abord comme un processus de « montée en généralité » de la transmission mémorielle.

Cependant le parcours de sens que nous proposons de retracer, sous la problématique de la patrimonialisation, nécessite de rompre avec tout immanentisme. Comme le souligne Paul Ricoeur[275], tout document, le film de famille lu comme archive n'est pas un donné, mais est cherché, constitué, institué. Il paraît alors nécessaire de s'attacher à la construction sociale d'une transmission d'une mémoire, dont semble à première vue procéder

[272]M.Halbawchs, *La mémoire collective*, Albin Michel, édition revue par Gérard Namer, 1997, op.cité, p.94.
[273] M.Halbawchs, op.cité, p.107.
[274]M.Halbwchs, Ibid., p.136.
[275] P.Ricoeur, op.cité., p.226.

le processus patrimonial. Cette approche contructiviste de la patrimonialisation suppose alors de se défaire de la métaphore continuiste de l'héritage et de la tranmission au profit d'une logique de la « filiation inversée ». Le lien avec le passé s'effectuant depuis le présent, la continuité mémorielle se trouve bien construite à partir d'une rupture[276].

Cette métaphore de la « filiation inversée » se trouve empiricisée par l'une des premières étapes du processus patrimonial instituant le film de famille en document de la mémoire régionale : le moment d'entrée des films. Un membre de la famille va proposer des films en dépôt dans ces cinémathèques, ce qui suppose que la sortie hors du cercle familial de cet « objet cultuel familial » soit déjà négociée collectivement ou décidée individuellement. Car avant d'être une archive conservée dans une cinémathèque régionale, un film de famille répond à une fonction sociale spécifique au sein de l'institution familiale.

2-Au premier stade du processus patrimonial : déposer, collecter :entre réappropriation et effraction.

L'une de nos premières interrogations a donc porté sur les conditions d'entrée des films tournés par des amateurs dans ces institutions régionales, au sens de conditions autant matérielles que symboliques. Entrée qui constitue la première phase d'investigation de ce processus de patrimonialisation.

Le film de famille : un objet filmique ritualisé

Tout film de famille présente déjà une forme construite de mémoire collective familiale, une « mise en intrigue », mise en sens et mise en forme d'événements familiaux. En s'exprimant dans des problématiques mémorielles, il constitue un espace de mise en forme de mémoire collective, à l'instar de la photographie de famille. D'un point de vue plus sociologique, les études consacrées au film de famille et aux fictions familiales du cinéma ou de la vidéo amateur, ont mis en évidence combien ces réalisations remplissent au niveau de l'institution familiale un rôle social au moyen d'une forme singulière. Vu prioritairement par les membres de la famille, qui ont déjà vécu les événements filmés, le film de famille à travers un système stylistique - absence de clôture, émiettement narratif, temporalité indéterminée, rapport à l'espace paradoxal , adresse à la caméra, sautes, images floues, bougées, filées, usage intempestif du zoom, impression de voir une photographie filmée - produit une fiction familiale, assurant à la famille un ancrage mythique, la figeant dans une image éternelle du bonheur. Le rôle social du film de famille, on le voit, passe par la création d'une forme symbolique adaptée à une fonction sociale de garant de l'institution familiale.

Une mémoire collective déposée : négocier la sortie hors du cercle familial

[276] Comme le suggère Jean Davallon dans son article «Le patrimoine : une filiation inversée ? » in *Espaces Temps. Transmettre aujourd'hui. Retours vers le futur*, n°74-75, 2000.

La première phase du processus patrimonial relève d'un passage, parfois quelque peu brutal. Quand le film de famille, en tant qu'objet filmique rituel lié à l'institution familiale, se trouve transformé en « dépôt », à ce stade, il a déjà fallu négocier la sortie hors de la sphère domestique. Ce passage suppose en définitive l'appropriation individuelle de la mémoire collective par un membre de la famille, le déposant. Certains dépôts présentent un corpus filmique familial sélectif et manifestent une telle appropriation. Comme par exemple, le cas de ce père de famille, cinéaste amateur, venant déposer tous ses films à la Cinémathèque de Bretagne, car soupçonnant ces enfants de vouloir se débarrasser de ces «vieilleries » après sa mort. Ou encore cette anecdote rapportée par Agnès Delforge au sujet d'un dépôt effectué par une jeune femme, qui filmait avec son père les réunions de famille et poursuivant seule l'œuvre familiale à la mort de ce dernier. Ces films sont conservés à Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie mais non diffusables, car le frère, divorcé de sa première femme, s'y oppose. De plus, les films déposés ont été sélectionnés par la sœur elle-même. Or celle-ci a privilégié de nombreux événements privés et beaucoup moins les événements collectifs se déroulant dans le cadre de la ville de Rouen. Et parmi ces événements privés, de nombreuses séquences dans lesquelles figurent le frère et sa première femme. Le dépôt est inexploitable et la célébration de la mémoire collective rouennaise empêchée, enchevêtrée qu'elle est dans une mémoire familiale encore douloureuse.

On peut, à la lecture de ce témoignage, comment lors des premières rencontres avec les déposants s'instaurent un ensemble de relations interpersonnelles observables à travers des gestes, des attitudes, des discours, qui rendent possibles le dévoilement d'affaires familiales, illustrant une première barrière dans le passage entre cercle de famille et cinémathèque que celles présentées par leurs directeurs.

Déposséder au nom de l'intérêt général

On l'a dit en débutant nos entretiens avec les personnels de ces cinémathèques, les premiers récits autour du dépôt des films recueillis insistaient sur leur dimension de « transmission d'une mémoire » et ce sous le mode de l'évidence. Ainsi, la documentaliste de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, Agnès Delforge, a remarqué que ce sont des femmes, qui se proposent de déposer des films, après les projections par exemple, des filles ou des soeurs[277] animées d'un souci de transmission mémorielle.

Le documentaliste, Hervé Le Bris[278], de la Cinémathèque de Bretagne insiste sur le fait que les dépôts s'effectuent le plus souvent à la Cinémathèque à travers le simple bouche à oreille. «Il paraît que vous cherchez des films sur tel village, telle manifestation.... », c'est ainsi que les déposants s'adressent à lui lors d'une première visite. Les motivations sont, d'après lui tout à fait prosaïques : les particuliers souhaitent, majoritairement, une copie vidéo de films qu'ils ont tourné autrefois en amateur pour la simple raison qu'ils ne peuvent plus matériellement les visionner. Seule une petite minorité aurait conscience du caractère historique de leurs films et trouve un intérêt dans la démarche de la Cinémathèque. Hervé le Bris cite encore des situations plus passionnelles, par exemple le cas d'une vieille femme qui est « attachée aux bobines de son mari » et dont les enfants attendent qu'elle disparaisse pour déposer les

277 Entretien réalisé dans les locaux de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, le 29 février 2000 avec Agnès Delforge, unique employée du centre d'archives.

278 Propos tenus lors d'un entretien réalisé le 3 juillet 2000 dans les locaux de la Cinémathèque de Bretagne.

films. Ce sont des «irréductibles », selon ses propres termes[279]. A la rhétorique du don vient s'ajouter ici un vocabulaire de la dépossession : il faudra tôt ou tard que cette dame âgée se dessaisisse de ces « bobines ».

Au terme d'entretiens plus approfondis, il apparaît que le travail d'inventoriage et de collecte ne semble pas toujours simple, en raison de certaines caractéristiques des objets filmiques collectés, de par leur ancrage dans la sphère privée, de leur appartenance à une histoire familiale vive ou encore de leur dimension de création personnelle.

Interrogé en février 2000, sur la façon dont procèdent les archivistes pour collecter les films amateurs, le directeur de l'Institut Régional de l'Image et du Son (IRIS)[280] et de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, JC Guézennec nous a répondu en des termes[281] explicitant le caractère finalement hautement problématique de cette « chasse au trésor » :

> «Il faut savoir comment on peut arriver à accéder à tous ces petits trésors enfouis. Et si voulez moi je l'ai ressenti ainsi, quand on a fait un film, on tient au film, c'est un peu de soi-même. La pellicule, la petite boite avec l'étiquette qu'on garde, on y tient beaucoup, parce que c'est précieux parce que on y mis beaucoup de soi-même. Donc j'ai très vite compris que c'était très **difficile de prendre à quelqu'un le film qu'il a fait**, surtout si c'est en plus sur sa famille. Donc il ne fallait pas le prendre comme ça, il fallait trouver des astuces. Que le mieux c'est que ces films... Qu'on ne dise pas c'est la Mémoire qui est à Rouen, qui vient à Dieppe, à Evreux, à Gournay etc. prendre vos films, les ramasser pour les mettre on ne sait pas où. Tandis que si on crée la Mémoire de Gournay, ben c'est tout à fait différents. C'est **leur mémoire à eux**. Après il faut leur laisser le temps de comprendre que ce film serait mieux placé ici parce que mieux conservé, dans des bonnes conditions. Il ne faut pas d'emblée pouvoir leur prendre leur film et le mettre ici. Il faut donc qu'il commence à voir ces films entre eux, à comprendre que cela fait partie, **que c'est leur patrimoine**, que ce patrimoine, il ne faut pas le laisser perdre. C'est ce qu'on fait actuellement à Fécamp avec Agnès. A Fécamp, c'est très significatif. Parce que là ça marche très très bien mais on n'a pas les films encore. Ils sont à Fécamp (rires). Il y en a très peu ici. Mais d'abord on commence à savoir ce qui existe. Avant on ne savait pas. **Maintenant les films commencent à sortir, vous comprenez, des coffres, des armoires et des greniers. Mais pour les montrer à Fécamp, après ils repartent dans le grenier, dans le coffre**. Mais on connaît les gens. On dîne avec eux, on déjeune, ils viennent ici, ce sont des amis. Vous comprenez, voila. C'est pour vous dire toute **cette espèce d'approche qui est très délicate, très subtile et qui est faite de liens, de relations, oui presque d'amitiés. C'est comme ça que l'on peut arriver à et toujours en essayant de valoriser le local**. Agnès a du vous parler de la mairie, qui est dans l'Eure[282]. Ca s'est fait comme ça au moment du centenaire du cinéma. Il voulait fêter le centenaire, il ne savait pas comment, il y avait des films qui existaient. Donc on les a aidé à présenter ces films au public du village, vous comprenez. Et tous les gens étaient là : oh tu vois, c'est untel, c'est untel. Ils se reconnaissaient mais avec trente ans d'écart, quoi. Ils n'avaient jamais

279 Entretien du 3 juillet 2000.

280 Dans la plaquette de présentation de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, nous pouvons lire que celle-ci constitue l'une des activités de l'IRIS et plus précisément : « Gestion de la Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie qui a pour objectif de recenser, sauvegarder, conserver et mettre en valeur le patrimoine cinématographique régional ».

281 L'entretien semi directif a été retranscrit en intégralité, en masquant simplement les euh mais les hésitations, les phrases inachevées ont été gardées telles que. Nous avons, dans cette partie de l'entretien consacré à la mémoire de pays, également supprimé les continuateurs du type « oui ». Il a été réalisé le 01-03-2000 dans les locaux de l'IRIS, à Rouen.

282 Monsieur Guézennec fait ici allusion à un village dans l'Eure dont le maire, plusieurs fois réelu, a filmé durant des années la vie municipale.

vu ces films. Et tous les gens étaient extasiés. Il a fallu faire deux, trois projections et ils revenaient. Voilà. Alors là, on marque des points, vous comprenez ».

Monsieur Guézennec développe suite à une question la notion même de «pays » et leur localisation géographique en Haute-Normandie, le type de population peuplant ces différents pays, dont certains étaient habités par de nombreuses familles ouvrières.

« Il y a beaucoup de choses qui n'ont pas été filmées car le cinéma d'amateurs avait beau être répandu, il avait ses limites. Et les gens qui ont fait du cinéma, ils avaient sans doute un peu d'argent, donc cela veut dire qu'ils étaient plutôt de la bourgeoisie que etc. et que cette bourgeoisie, surtout en Normandie, elle est très jalouse de son intimité, de ses secrets. Bon, j'ai un ami qui est maire de Deville-les- Rouen et à Deville, il y avait beaucoup d'industries textiles autrefois. Il voudrait créer la « Mémoire de Deville ». On a fait un article dans ses journaux et tout ça pour récupérer les films qui peuvent exister sur Deville. Ben on n'en récupère pas. Parce que comme c'était une zone très ouvrière, les ouvriers n'avaient pas fait de films et les seuls qui en fait ce sont les patrons. Et les patrons ne veulent pas les sortir. Cela fait partie de leur..., vous comprenez. Alors comment arriver à convaincre un ancien patron, une grande famille de notables en fait, que ses films...là c'est tout un problème. C'est encore plus difficile je crois d'avoir accès à ces films, qui appartiennent à des grandes familles. Et c'était ça ici, hein. Et je ne sais pas comment faire. Car le réseau, il faut qu'il soit...il faudrait arriver à convaincre ces gens bien sur... on peut peut-être les convaincre. Il faudrait arriver à les toucher par des gens de la même catégorie sociale, vous comprenez ce que je veux dire. **Il faudrait pouvoir, bah oui c'est ça, pénétrer dans une... c'est un peu une forteresse ou avoir dans la forteresse un allié**. Mais c'est pas très facile (...).

Monsieur Guezennec cite alors le nom d'un « allié » puis fait référence à d'autres grandes familles qui doivent posséder des films mais dont ils n'ont pas trace**.**

« Pour l'instant on récupère ce qui s'offre à nous. **Parce quand on essaie de créer la « Mémoire de Deville-les-Rouen », la « Mémoire de Gournay-en-Bray », cela ne donne pas beaucoup de résultats en fin de compte.** C'est très difficile, on fait des articles dans des journaux locaux. On a même fait des permanences mais cela ne donne pas toujours de résultats. Les gens ne viennent pas. C'est plutôt le bouche à oreille. Les projections quand on fait les journées du patrimoine. Il est certain que l'on distribue des papiers en disant aux gens, voilà si vous avez des films chez vous. Et il y a toujours à la suite de ça quelques coups de fil. **C'est des gens qui arrivent à prendre conscience que les films qu'ils ont intéressent la collectivité et qu'il faut les sauver** ».

Si nous avons pris soin de transcrire très longuement cette réponse en soulignant en gras certains des propos du directeur de l'IRIS- Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, c'est pour mieux souligner la thématisation de la double mission de son institution : faire prendre conscience de la nature patrimoniale de ces images chez les réalisateurs eux-mêmes jusqu'aux politiques de la région et ainsi arracher ces films de leur sphère originaire d'appartenance. Pour ce faire, il s'agit «d'emmener les gens à comprendre», «à faire prendre conscience», de « pénétrer des forteresses », de « trouver des alliés », ou encore de construire des « mémoires de pays ». Le champ lexical utilisé n'appartient tout à fait au paradigme de la transmission mais bien celui de la dépossession au nom d'un intérêt général voire transcendant.

De même, face aux « irréductibles », comme les surnomme le documentaliste de la Cinémathèque de Bretagne, il est nécessaire d'optimiser le bouche à oreille grâce à un travail de réseau. Dans chaque village ou ville du territoire couvert, il s'agit de trouver une personne-relais. Par exemple un photographe, qui connaît forcément les cinéastes amateurs, informe du travail de la Cinémathèque et repère les cinéastes intéressants pour l'institution.

« Allié », « relais »... le travail d'inventoriage et de collecte n'apparaît plus comme allant de soi. On comprend dès lors pourquoi il importe d'en multiplier les modalités. Certaines de ces cinémathèques ont ainsi mis au point des méthodologies de collecte raisonnées.

Methodologies de collecte.

En reprenant une distinction interne à certaines des institutions[283], on distinguera deux modes principaux de collecte : l'« effet boule de neige » et « l'effet télévision-projection ».

L' effet boule de neige

Il s'agit ici de recueillir des indices de localisation de films à partir des informations issues de « relais », tels que les musées, les organismes de formation, les musées, les gens d'images et autres professionnels de l'audiovisuel ou bien les familiers.

A Saint-Etienne, au début des années 1980, des appels dans la presse régionale ont été lancés sous le titre « Stéphanois, à vos greniers ! » par la Cinémathèque. A cette occasion, selon l'une des documentalistes, « de petits bijoux ont été déposés »[284] et le fonds régional amateur s'est considérablement enrichi à partir de cette époque. Ces appels participaient encore d'une stratégie de la nouvelle direction de la Cinémathèque, qui affichaient publiquement, à travers ces appels, son orientation «films régionaux ». A Rouen, les résultats des annonces dans la presse ont été plus maigres d'après JC Guezennec, pour les raisons qu'il a longuement développées plus haut.

283 Cette distinction a été établie par Jean Sebastien Bildé lors de son intervention, "Méthodologie de collecte : du premier contact à la restitution d'une mémoire au Colloque "Familles, je vous filme" organisé par la Cinémathèque des pays de savoie, sous la direction scientifique de Laurence Allard, mai 2001. Cf Annexe B présentant un petit fascicule expliquant au public les modalités de dépôt à la cinémathèque de Bretagne.

284 Entretien avec Claude, rédactrice territoriale, chargée à mi-temps de la *vidéothèque régionale*, réalisé dans les locaux de la cinémathèque de Saint-Etienne, le 24 février 2000.

Jean Sébastien Bildé, documentaliste de l'antenne rennaise de la Cinémathèque de Bretagne thématise son travail comme un travail d'enquête sur les « pistes du cinéma privé ». Pour ce faire, plusieurs interlocuteurs sont contactés : archives, offices de tourisme, organismes de formations, établissements scolaires, photographes louant ou vendant du matériel aux amateurs, associations. Parmi elles, on peut mentionner la vie associative du cinéma amateur avec les clubs adhérents à la FFCCA (Fédération française des clubs de cinéma amateur, créée en 1933), publiant des bulletins de caméra-clubs, constituant des sources d'informations précieuses (inventaire des films, noms de réalisateurs)[285]. Le documentaliste a rapporté ce cas exemplaire: « Il arrive que des particuliers inventorient différentes sources documentaires en lien avec le passé de leur commune ou de leur pays. A Pleine-Fougères, petite commune du nord de l'Ille-et-Vilaine, M. T. collecte les archives locales en dehors de ses activités professionnelles. Photos, cartes postales, documents manuscrits et articles de presse sont numérisés avant d'être restitués à leurs propriétaires. Sensible à la démarche de la cinémathèque de Bretagne, M. T. nous a mis en contact avec différentes familles susceptibles de détenir des archives filmées. Son intervention a permis de rassembler des films évoquant la vie collective à Pleine-Fougères, détenus par des familles respectivement domiciliées à Nantes, mais aussi à Paris et à Hendaye »[286]. On peut enfin citer les télévisions qui héritent parfois de films amateurs et les communiquent à la Cinémathèque de Bretagne[287].

L 'effet télévision-projection : première apparition

Tous nos interlocuteurs s'accordent pour évaluer les projections comme moyen le plus efficace de collecte et d'inventoriage. Selon l'expression de Gérard Vial, les projections régionales représentent des « séances conviviales ». Comme nous l'a raconté Jean-Claude Guézennec, elles permettent de « sympathiser avec les amateurs ». Les dons de films se personnalisent à cette occasion : c'est à Gérard Vial ou Agnès Delforge que les films seront confiés et non à une institution aux responsables anonymes. Comme l'indique Jean Sébastien Bildé, documentaliste à l'antenne de Rennes de la Cinémathèque de Betagne, les « diffusions dites de mémoire locale jouent un double rôle : par la réactivation de la mémoire collective, elles permettent le réajustement de certaines données et dévoilent de nouvelles pistes »[288].

Indéniablement, les émissions de la télévision constituent l'autre moyen, des plus efficaces, de collecte de films. Avec le développement multiforme des émissions de télévision intégrant des images amateurs proposées notamment par les chaines régionales, la diffusion télévisuelle est ainsi devenue une motivation de dépôt. Suite à une série sur le patrimoine régional en images inséré dans le journal télévisé de TF1 durant l'été 1998, de nombreux déposants ou ayant droit se sont montrés, selon la documentaliste de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, intéressés par des passages télévisés de leurs films. Dans les recherches qu'elle effectue pour les télévisions, la documentaliste prend en compte certains critères mercantiles. Selon ses propres termes, elle n'a pas envie « de marchander » et écarte certains films pour privilégier les ayant droits véritablement désintéressés. Lorsque Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie s'est associée à France 3 pour la co-production d'une

285 Suivant des informations de Jean-Sébastien Bildé, op.cité, ce sont plus de 100 bobines par an qui sont collectées.

286 J.S Bildé, op.cité

287 Ainsi, un fonds de 42 films de format 9.5 mm a pu être sauvegardé de justesse, grâce à la bienveillance de France 3 Bretagne qui communiqua in-extremis les coordonnées de la cinémathèque de Bretagne.

288 J.S Bildé, op.cité.

émission de 2 minutes du passage à l'an 2000, de septembre 1999 à juin 2000, la documentaliste a donc contacté un certain nombre d'ayant droits connus pour leur accord de principe.

Cette efficacité de « l'effet projection» nous semble relever de la relecture esthétique, pour les cinéastes amateurs comme pour les membres des cinémathèques, à travers la ratification publique, se trouve validé le « devenir-film » de suites d'images dans le cadre d'une institution culturelle. Le passage par les écrans de télévision ou de cinéma des films amateurs les fait appartenir à l'institution sociale «cinéma », avec ses œuvres, ses auteurs etc. Nous développerons ce point plus avant.

La mise en place de ces différentes modalités de dépôt et méthodologies de collecte raisonnée contribue à redéfinir le geste de dépôt comme relèvant plus de l'arrachement et de l'effraction que du don et de la transmission désintéressés.

Politiques de dépôt et critères internes de sélection

Tout film amateur ne peut être conservé et archivé dans les cinémathèques, d'abord parce qu'il est difficilement collectable, certains d'entre eux ne franchissent pas le stade de la localisation chez des particuliers, refusant de déposer malgré le contre don proposé lors des contacts établis par les responsables de cinémathèques, consistant en une copie VHS des films dont les "auteurs" restent propriétaires.

Mais parfois, ce sont des politiques internes de sélection des films qui empêchent certaines "bobines d'amateurs" de rejoindre les fonds déjà constitués. Et certaines d'entre elles se révèlent restrictives. Ainsi la Cinémathèque de Bretagne n'acceptera qu'un volume de films qu'elle est capable de traiter dans sa « chaîne de dépôt» [289].

L'entrée des films amateurs dans les cinémathèques régionales est donc soumise à condition. Il s'agit donc bien d'un second moment de rupture dans la chaîne de la transmission mémorielle. La production d'une mémoire collective se trouve

[289] A cet égard, les locaux des Cinémathèques et l'agencement des différentes unités en leur sein montrent clairement la spécificité des politiques de dépôt. Le bâtiment de la Cinémathèque de Bretagne, aménagé sur mesure, se compose de trois niveaux. Au sous-sol, la chaîne de dépôt : station de nettoyage, de télécinéma et poste informatique pour entrée les informations techniques dans la base de données. Le jour de notre première visite, le 3 juillet 2000, une valise contenant quelques films est installée prés de la station de nettoyage. Et c'est à propos de cette valise qu'André Colleu nous explique sa politique de rationalisation du traitement des films : « ne pas tout accepter pour mieux traiter les films ». Puis au rez-de-chaussée, une entrée accueillant souvent des expositions temporaires et qui conduit à un escalier menant aux bureaux du documentaliste, de l'animateur et du directeur. Cet escalier permet de descendre à un niveau intermédiaire dans lequel se trouvent deux stations de visionnement. Les locaux de la Cinémathèque de Saint-Etienne sont installés dans l'ensemble architectural lui aussi récent de la Médiathèque. Au rez-de-chaussée, la bibliothèque et au premier étage, la cinémathèque dont les locaux s'agencent de façon circulaire : unité archives, unité animation, bureau du directeur... Le magasin est situé bien sur dans les sous-sols et l'on remarque des valises et des cartons contentant des films amateur et portant la mention « dépôt X, Y... », qu'il « faut encore traiter » selon Gérard Vial. Une salle de projection est située au rez-de-chaussée accessible de la rue, sans nécessairement passer par les locaux de la bibliothèque. Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie est située dans les locaux de l'association IRIS, au rez-de-chausée, Le bureau de la documentaliste est le centre du lieu, puisqu'elle en est l'employée principale. S'y effectue la rencontre avec les déposants, l'accueil des demandes de visionnement... Le magasin est situé de l'autre côté du couloir, les copies vidéo impeccablement rangées. Agnès Delforge, au cours de notre première visite du 29 février 2000, nous a présenté l'un de ses trésors : un coffret contenant 700 petits films en format 9.5, soit dix ans de vacances d'été d'une famille parisienne entre 1926 et 1936. Un petit local de visionnement succède au magasin. L'unité technique de l'IRIS est située au premier étage et s'y effectuent les télécinéma, les copies etc. Les films proposés sont alors triés dans ces différents locaux.

encadrée par toute une série de médiations, dont participent les critères de sélection des films conditionnant l'acception des films dans le fonds d'archives.

D'après les séries d'entretiens menés à la fois avec les dirigeants, les documentalistes et les techniciens de ces institutions, ces critères nous sont apparus communs aux trois institutions. Les films doivent décliner : 1.Une thématique régionale ; 2.Etre enracinés dans une identité géographique explicite ; 3.La réalisation doit être techniquement aboutie. Un film complètement flou aux images sautillantes sera le plus souvent écarté. Ce qui ne veut pas dire que les films de famille, présentant de façon typique un style de filmage techniquement imparfait, soient systématiquement rejetés, sauf s'ils montrent les vacances d'une famille de Bretagne en Espagne.

Ces critères de sélections conduisent les responsables des cinémathèques à établir des liens privilégiés avec les « amateurs éclairés » (membres de caméra-club...) d'une ville ou d'un village, qui deviennent les relais précieux dans la chasse au trésor des cinémathèques. Les documentalistes reconnaissent tous une « gloire locale » : un abbé en Bretagne, certains membres de caméra-club à Rouen ou à Saint-Etienne. Et ce sont leurs films que l'on montrera en priorité aux visiteurs, en vantant le caractère aboutie de leur réalisation. Des critères esthétiques sont mobilisés et assumés comme tels au sujet des « incontournables » des cinémathèques, les « trésors » consacrés.

Seuls des critères thématiques et techniques justifient le rejet de certains films de la chaîne de dépôt. L'une des « tactiques » prisées par les documentalistes est de remettre les films refusés lors avec la copie vidéo des images sélectionnées qui est systématiquement effectuée. Il s'agit, à travers l'aménagement de ces rituels de civilité, ne pas blesser les déposants tout en se conduisant en professionnel de l'archive.

Les récits de dépôt : désindexicalisation et redescription intersubjective du film privé comme document.

Lors des dépôts, les films sont le plus souvent commentés par les réalisateurs ou leur famille. Pour les documentalistes, à travers ces pratiques de récit, peut être gardée la trace de la « vérité des personnes qui ont tournés ces films », notamment lorsqu'il est nécessaire d'expliquer et d'élucider certains détails (un type de bateau, de labour...)[290]. Dans ce but, certains des commentaires ont même été enregistrés (Cinémathèque de Saint-Etienne et Cinémathèque de Bretagne), conduisant, par exemple, à des conflits en direct entre déposants, mari et femme sur certains noms, certaines dates...[291] Comme si une dernière fois encore, ces films ne prenaient leur sens que par les récits qu'ils suscitent, à l'instar des séances rituelles de projections familiales. Mais progressivement, à travers les questions posées par les documentalistes en fonction de leurs critères de conservation (surtout lorsqu'il s'agit de thématiques rares ou de pratiques énigmatiques…), la lecture d'un film de famille en tant qu'objet de mémoire se trouve intersubjectivement validée. Les réponses se font moins anecdotiques et doivent s'avérer utiles afin de permettre l'établissement d'une fiche descriptive ou d'une notule d'indexation. A travers ces discours d'interprétation sur ces films familiaux, s'opère une « désindexicalisation »[292] des images de leur contexte familial et commence alors la phase « documentaire » proprement dite du processus patrimonial.

---

290 Entretien avec Hervé Le Bris, 3 juillet 2000.

291 Film *Chateaulin 1937*, Cinémathèque de Bretagne.

292 Notion inspirée de H.Garfinkel, *Studies of ethnomethodology*, Englewood Cliffs, N.J, Prentice Hall, 1967, qui a centré sa sociologie sur le caractère local et accompli de l'action sociale et par conséquent mis en avant l'indexicalité de son sens", sa "dépendance contextuelle".

3-Le deuxième stade de la patrimonialisation : mémoires collectives archivées ou la construction du patrimoine local.

Si l'on reconduit les formulations de Paul Ricoeur et de Michel de Certeau, l'écriture de l'histoire suppose plusieurs opérations méthodologiques imbriquées, dont la phase initiale dite « phase documentaire, se déroulant de la déclaration des témoins occulaires à la constitution des archives »[293]. Dans cette phase qui renvoie pour nous à la deuxième étape du processus patrimonial , il s'agit de décrire les modalités pratiques et les enjeux de l'archivisation du film amateur. Dans ce qui constitue un autre passage, de la mémoire familiale déposée à l'archive audiovisuelle, on mettra en évidence comment « entretiens et objets » du cinéma amateur sont « répartis autrement, mis à part rassemblés et mués en documents pour l'histoire»[294]. Ces différentes opérations techniques permettent de saisir ici le passage, en tant que montée en généralité, de la mémoire collective familiale à la mémoire historique régionale, une mémoire historique, qui « se place hors des groupes et au-dessus d'eux »[295].

Techniques de l'archive audiovisuelle privée : que conserver, comment conserver ?

Un deuxième stade du processus patrimonial est donc institué à travers les opérations techniques d'archivage des films. Il s'agit alors de lire la « technique » de l'archive audiovisuelle privée.

Indexations, thésaraus : des outils professionnels pour le cinéma amateur

Il n'existe pas de base de catalogage commune à toutes les cinémathèques régionales, ce qui explique les disparités dans l'identification même des films amateurs[296]. En Bretagne, une répartition par genres du cinéma amateur a été établie : « animation amateur », « fiction amateur », « expérimental amateur », « film de famille », « documentaire amateur ». Tandis qu'à Mémoire de Haute Normandie, ils sont répertoriés soit en «film de famille» soit en «film de clubs». Les critères d'indexation s'avèrent parfois locaux voire singuliers, liés à la personne qui a visionnée les images et rentrée toute une série d'informations (du mot clé au genre du film). Certains documentalistes n'hésitent pas à livrer des appréciations, comme c'est le cas avec le fonds de la Vidéothèque régionale de la Cinémathèque de Saint-Etienne dans le but de «faire venir du monde », suivant son animatrice. La documentaliste de l'institution stéphanoise a émis le souhait de vouloir rationaliser le thésaurus en dépassant le stade du langage libre dans le but d'identifier le plus précisément ces « produits moins finis que constituent les films amateurs ». « Lieux, sujets, actions » serait la liste idéale à trois

293 P.Ricoeur, op.cité, 2000, p.169.
294 M.de Certeau, "L'écriture de l'histoire" in *Faire de l'histoire*, Gallimard, 1975.
295 M.Halbawchs, op.cité, p.132.
296 cf l'annexe C présentant différentes notules et fiches d'indexation issues de ces trois cinémathèques.

temps pour une indexation efficace de ces images, d'après elle[297]. C'est le choix effectué par Agnès Delforge à Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, qui a configuré la base de données suivant trois mots-clés : « lieux » (de tournage notamment indiqués pour les fictions amateurs, « noms propres » (noms de bateaux, Madame Bovary...) et « thème ». La recherche documentaire peut s'effectuer par « année », « auteur », « déposant » et « format ». A Rouen, nous savons ainsi que le film le plus ancien conservé date de 1911 et montre le déraillement du Paris-Rouen et que le plus récent (l977) est unfilm réalisé par le maire et les habitants d'une commune faisant partie d'un fonds constitué d'archives municipales audiovisuelles filmées par les administrés et déposé par le premier magistrat actuel du village.

Au plan technique, l'architecture de la base de données développée par les documentalistes de la Cinémathèque de Bretagne est citée en modèle par les personnels des autres structures. De façon exemplaire, cette base de données a constitué le cœur de développement de cette cinémathèque. De fait, l'indexation des films y est la plus poussée puisque les films ont parfois été analysés séquence par séquence (voire plan par plan pour une cinquantaine d'entre eux). Pour le documentaliste Hervé le Bris, ces analyses permettent de proposer les films en pièces détachées et de rendre les recherches plus exhaustives[298]. Le thésaurus, notamment, apparaît d'une précision tout à fait remarquable. Et sans cesse les nouvelles recherches permettent d'affiner les familles de mots-clés (« du labour dans un champ » on passera à « labour avec un cheval », la liste des noms d'îles bretonnes filmées ou de sites géographiques est continuellement enrichie etc.). La base de donnée constitue le système nerveux historique de l'institution et selon le documentaliste en titre, chaque employé de la Cinémathèque participe au cours de son travail journalier à venir enrichir cette base de données mise en réseau sur toutes les postes de travail.

Notons au passage que la documentaliste de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie[299], qui a été officiellement recrutée pour la mise au point d'une base de données, sur le modèle de la Cinémathèque de Bretagne, nous a confié connaître les ¾ du fonds amateurs (autour de 1000 titres) « par cœur ». Elle est en quelque sorte la mémoire incarnée de la Haute Normandie.

Au terme des entretiens et de nos observations, on peut encore remarquer dans les discours des acteurs, une valorisation de la technicité acquise dans le catalogage, comme si elle était le garant de la légitimité de ces institutions dévolus à des films laissés pour compte de la cinéphilie. Un documentaliste spécialisé dans le film amateurs reste un professionnel de l'archive audiovisuelle. Et ce professionnalisme, cette technicité constrastent avec le caractère amateur des images traitées.

Lire les images indexées : des consignes de lecture documentarisante

Les récits de dépôt constituent l'une des sources d'élaboration des notices d'indexation pour les documentalistes. A travers l'examen des procédures d'indexation des films, on peut remarquer une redescription des images sous différents mots-clés. Ces redescriptions correspondent de fait à des consignes d'une lecture « documentarisante », consistant, pour reprendre les termes de l'analyse de Roger Odin, à la construction d'un

297 Propos tenus lors d'un entretien le 24 février avec Emmanuelle, documentaliste, employée à temps plein à l'unité archive, iconographe de formation

298 Entretien avec Hervé Le Bris, 3 juillet 2000.

299 Elle possède une triple formation en « études cinématographiques », animation socio-culturelle et documentation. Sa première expérience professionnelle consistait en la mise en place d'une base de données photographiques.

Enonciateur Réel[300]. Ces notules prescrivent une lecture des images en regard de leur caractère de « vérité historique ». Elles achèvent le processus de désindexicalisation du contexte propre aux séances de cinéma familial[301]. Un exemple nous a particulièrement frappé. Une série de petits films amateurs montés sous le titre *Les glaces Martinez* montrant, de 1947 à 1965, les activités florissantes, d'une entreprise familiale de glace, tournés par l'un des membres de cette famille, est conservée à Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie. C'est l'un des « trésors » à montrer impérativement aux visiteurs, comme le fût le cas lors de notre première visite. Avant de regarder les films, nous avons pu lire sur une fiche documentaire le résumé suivant : « Vente ambulante des glaces Martinez à travers la ville de Rouen en reconstruction au moyen de différents véhicules : triporteur motorisé, transport à main... Vente sur une fête foraine place Saint-Vivien, attente par deux enfants face à la piscine Gambetta ». Les noms de lieux, les noms propres des personnes, la thématique des véhicules professionnels... sont notifiés afin d'orienter une lecture en termes de documents sur l'histoire de la ville et de ses commerces artisanaux... On y voit surtout un mari filmant fièrement sa famille, sa femme au travail, dans des véhicules certes de plus en plus modernes et des locaux de plus en plus luxueux.

Pourquoi tout conserver ?

Il est à noter enfin que les documentalistes appartiennent à tout autre génération (les « trentenaires ») que celle des fondateurs (les « quinquas »). Ce sont des professionnels de la documentation informatisée, ayant suivi des formations spécialisées autour des archives audiovisuelles, à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) notamment[302].

Mais l'aspect hautement technique du traitement documentaire des films amateurs ne doit pas masquer les interrogations plus substantielles, qui ponctuent le travail d'archivage quotidien. C'est le cas notamment de la documentaliste de Saint-Etienne, formée à l'INA. Découvrant ce « continent cinématographique » constitué par le cinéma amateur, elle se demande en permanence « comment et pourquoi collecter de tels films, tout en reconnaissant leur singularité et appréciant leur valeur documentaire. »[303] Une réponse collective peut être apportée à de telles interrogations, comme à Saint-Etienne, où le directeur a réuni l'équipe de l'unité archives pour une séance d'audit avec Anne-Marie Martin, une ethnologue collaborant régulièrement avec la cinémathèque pour des projections thématiques.

---

[300] cf R.Odin, "Film documentaire, lecture documentarisante" in Cinémas et réalités, CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1984.

[301] Formalisons rapidement cette situation. Tout d'abord, parce que le film de famille est visionné par les membres d'une famille qui ont eux-mêmes filmé ou été filmés, on ne saurait plus dissocier les "acteurs" de l'espace de réalisation de ceux de l'espace de réception. De plus, ils demeurent co-présents durant la séance de projection. Du fait de cette co-présence corporelle, la structure énonciative du film définissant l'origine de ce qui est filmé et dit, se trouve incarnée dans un sujet physiquement présent à vos côtés dans le salon de projection et bien connu de vous. Enfin, la diégèse d'un film de famille tissée dans l'histoire familiale est revécue à l'aide des échanges verbaux et gestuels qui ponctuent son visionnement, produisant une "verbalisation" du dispositif spectatoriel cinématographique, rompant le silence, habituel de nos jours, des salles commerciales. Par tous ces traits, verbalisation, identité et co-présence corporelle entre "acteurs", "réalisateurs" et "spectateurs" d'un jour, s'institue un espace où des sujets dialoguent autour d'un objet filmique.

[302] Cf le numéro des *Dossiers de l'audiovisuel, n°45, sept-oct 1992, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective*, consacré aux missions, aux techniques et aux problématiques nouvelles posées par le dépôt légal audiovisuel voté en 1992. "Conserver, restaurer, cataloguer, indexer, offrir à la consultation sont les fonctions dérivées de la mission patrimoniale de l'institut" écrivait le directeur de l'INA à l'époque dans sa préface. Ces fonctions sont encore celles de cinémathèques régionales, dont les documentalistes partagent une formation commune reposant sur la maitrise de l'informatique de documentation expérimentée à l'INA.

[303] Les questions avancées par certaines documentalistes à Saint-Etienne peuvent s'expliquer également par la structure généraliste que constitue la Cinémathèque de Saint-Etienne, qui possède encore des copies de certains classiques du cinéma et un fonds de films pédagogiques tout à fait conséquent.

Organisée en mars 2000, cette réunion d'expertise de la politique de collecte et de conservation des films amateurs menée à Saint-Etienne était placée sous une question-programme : « Faut-il tout conserver des films amateurs ?». Selon Anne-Marie Martin désignée[304] comme experte, techniciens et documentalistes argumentaient contre la conservation systématique d'une part en avançant la question des coûts des transferts vidéo effectués lors des dépôts mais aussi en évoquant la redondance des sujets traités « « assez des films de famille, des bébés ! » A l'issue des discussions, plusieurs propositions ont été émises par l'ethnologue : 1- Ne pas négliger la dimension privée lors des dépôts au profit de la seule qualité technique des films ; 2-Faire payer éventuellement les transferts aux déposants ; 3-Indexer systématiquement sans procéder à l'analyse complète des films et 4-Concevoir une valorisation préalable justifiant une sélection systématique, par exemple tous les films sur les bébés à diffuser en fonction de différents critères techniques, sociaux etc. La dernière proposition d'Anne-Marie Martin conjuguant critères de sélection et politique de valorisation vise à articuler l'exigence scientifique de constitution, dans le cadre de ces collectes et dépôts de films amateurs, d'un fonds comme « territoire symbolique qui se dégage des images elles-mêmes » et les missions publiques des cinémathèques régionales de programmation cinématographique

Le recours à des experts contribue à légitimer la valeur patrimoniale de document du film amateur, comme si elle n'allait décidément pas de soi. A Rouen a ainsi fonctionné de façon tout à fait sporadique un comité scientifique (trois réunions tenues depuis 1992) composés d' « érudits locaux », suivant son fondateur.

La crise de Saint-Etienne mettait en cause la politique du « tout conserver » du directeur de la Cinémathèque de Saint-Etienne, mais elle est aussi celle de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie. Suivant la philosophie de Jean-Claude Guézennec : «il faut tout garder, on ne sait jamais, les critères d'aujourd'hui ne sont pas les plus pertinents ». Et c'est encore le cas la Cinémathèque de Bretagne, qui est parfois rebaptisée la « cinémathèque des mariages » en raison encore du caractère systématique de la collecte et conservation de ce sous-genre du film de famille !

.

4-La diffusion des documents audiovisuels amateurs : la mise en spectacle de la mémoire-patrimoine.

Du souvenir familial déposé à la mémoire historique régionale archivée, nous avons décrit les deux premiers stades du processus de patrimonialisation des films amateurs qui s'opère dans les cinémathèques à travers in fine autant d'interprétations effectuées, autant de regards différents qui sont portés sur eux, lors de la collecte, de l'indexation etc.. C'est encore le cas lors des grandes manifestations publiques qui ponctuent la vie de ces institutions.

.

Les grands rituels régionaux : activation d'une lecture documentaire historique

Chaque récit d'édification de ces institutions est, de façon remarquable ponctué de grands moments et parmi ceux-ci certaines projections ont joué un rôle fondateur, déjà évoqué en ce qui concerne Saint-Etienne et Rouen. Ces « grands rituels régionaux » ont impulsé une première vague d'inventoriage et de collecte.

[304]Dans le cadre d'un entretien réalisé en mai 2001 à Rumilly (Savoie).

L'une des premières initiatives de celui qui venait d'être nommé directeur de la Cinémathèque de Saint-Etienne, afin de marquer publiquement son orientation assumée autour des films régionaux, amateurs ou professionnels, fût d'organiser une projection, en janvier 1986, du *Ciné-Journal Stéphanois*. Pour assister à cette projection « d'historique » d'un film de montage intitulé *L'exilé des sept collines*, 3 000 personnes se sont présentées à la Maison de la Culture. Depuis, des projections d'images régionales sont régulièrement organisées, allant jusqu'à représenter 30% de la fréquentation de l'ensemble de la cinémathèque selon son directeur Gérard Vial[305].

Ainsi à Rouen, c'est à partir d'une exposition retraçant avec des documents audiovisuels l'évolution de la ville depuis 1938, intitulé *Mémoire d'une ville* qui change, que le fonds de films amateurs s'est enrichi après l'épisode fondateur dit de « Saint-Thourien ». Depuis, l'institution est reconnue comme étant le centre de ressources audiovisuelles sur Rouen et sa région. La première projection d'un montage brut d'images ou de films amateurs réalisé pour « Les promenades du patrimoine » s'étant avérée un succès public et prometteur, la structure est associée de façon régulière depuis 1997 à la manifestation nationale des Journées du patrimoine se déclinant autour d'un thème national (citoyenneté, patrimoine du XXème siècle etc.). L'apport des images amateurs dans cette manifestation est selon la documentaliste de présenter une « mémoire vivante »[306]. La plaquette de présentation des journées du patrimoine 1998 fournie par la documentaliste spécifie également la présence d'images amateurs en termes de « mémoire émouvante » : « Enfin la nouveauté sera cette année, l'ouverture sur le patrimoine cinématographique avec la projection à la chapelle Saint Louis de films provenant du fonds de la mémoire audiovisuelle de Haute-Normandie, restituant l'image émouvante de la ville de Rouen avant la guerre »[307]. La valeur patrimoniale des images amateurs atteint ici un degré de consécration rare à travers cette intégration à part entière dans cette manifestation de célébration du patrimoine local, typique de l'ère de la commémoration notée par Pierre Nora.

Les cinémathèques : une banque d'images pour chercheurs et curieux

Les projections publiques s'adressent à un public moins spécialisé que le visionnement sur place également prévu par les trois institutions. Les usages de recherche des images régionales amateurs sont cependant tout à fait conséquents. Parmi eux, on compte de nombreux professionnels de l'audiovisuel et de la télévision.

Le cycle des interprétations est à l'œuvre dans le cas des visionnements effectués par des chercheurs ou des curieux qui sont mis à contribution pour poursuivre la collecte d'informations et d'interprétations des images. Selon le documentaliste de la Cinémathèque de Bretagne, « plus un film est revu, plus il paraît se bonifier (...). Ainsi, le public participe à la valorisation de nos collections, sous la forme d'un travail collectif d'interprétations successives»[308]. Des « cahiers de visionnement » sont parfois à disposition à cet effet dans certaines institutions, à l'instar de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie.

Cinémathèques régionales et régime esthétique

305 Entretien du 23 février 2000.

306 Entretien avec Agnès Delforge, 29 février 2000.

307 Cf Annexe D.

308 *Bobines d'amateurs*. Livret d'exposition, ed. Cinémathèque de Bretagne, p.17.

L'une des fonctions des projections est tout simplement de montrer publiquement le traitement des films amateurs opéré par les cinémathèques. Elle peut se décrire comme une pratique justifiant l'archivage et consacrant la valeur patrimoniale du film amateur. Comme nous le déclarent unanimement Messieurs Guézennec et Vial, sans les projections en présence des déposants, des réalisateurs, les amateurs exigeraient de reprendre leurs films. Comme l'exprime Gérard Vial, le « choc des images » vient parfois inspirer et confirmer l'aide des décideurs politiques[309].

Et si la projection publique de programmes composés de films amateurs régionaux, représente l'un des moments cruciaux dans la vie de ces trois lieux, c'est aussi parce leurs dirigeants n'imaginent pas que ces films ne soient pas reçus, du point de vue de l'arche cinématographique, comme étant bien du «cinéma ». Les projections sont alors des moments des institutions elles-mêmes à travers la consécration des films amateurs comme relevant de l'institution cinématographique.

Afin de décrire de façon exhaustive la rencontre entre films amateurs et cinémathèques régionales, il semble nécessaire d'en prendre en compte la dimension esthétique. En effet, la publicisation de ce cinéma privé qui advient lors de la projection en salles devant un public constitué de familiers mais aussi de spectateurs anonymes, relève par définition du régime esthétique, tel qu'il s'est incarné à partir du 18ème siècle dans la formation de l'espace public esthétique[310]. Les cinémathèques régionales participent donc encore de ce régime esthétique sous certains aspects quand bien même les films de famille représentent les « orphelins de la cinéphilie ». La diffusion des films constitue donc une étape essentielle dans la vie de ces institutions dont l'une des missions, à l'instar de la Cinémathèque française, est aussi de proposer le spectacle public de ces films.

C-L'esthétisation, la face cachée de l'action des cinémathèques régionales.

La dimension esthétique été rarement revendiquée comme telle les fondateurs et dirigeants des cinémathèques. Cependant, elle nous est apparue omniprésente et sous-tendre les activités des personnels manipulant des films d'amateurs. En étudiant la patrimonialisation des films amateurs, chacune des étapes décrites ci-dessus est, de fait, ponctuée de moments « esthétiques» au cours duquel sont énoncés des évaluations et des jugements sur ces archives audiovisuelles privées et où des auteurs-maison sont reconnus comme tels.

309 Entretien avec Gérard Vial, 23 février 2000.

310 Cet espace public esthétique originel se concrétise à travers le développement de lieux de publicisation des œuvres réalisées par des artistes reconnus comme tels et soumises aux regards d'une foule qui se constitue en public dans l'exercice du jugement esthétique. Le régime esthétique suppose donc une dimension évaluative, une dimenstion publique et une dimension intersubjective (ce sont des individus, spectateurs, critiques et artistes peuplent cet espace public esthétique). La création de la Cinémathèque française en 1934 s'inscrit dans cet « âge de l'art moderne ». Désignée comme le temple de la cinéphilie des années 1950 en France, cette cinémathèque originelle abritait des spectateurs et des critiques s'adonnant à une lecture « esthétique » du cinéma, qui consistaient à regarder les films hollywoodiens comme des œuvres d'art et à considérer leurs auteurs comme des « auteurs », suivant la transposition revendiquée d'un modèle d'appréciation littéraire sous le nom de "politique des auteurs" de François Truffaut et Jean-Luc Godard. Notons que cette lecture cinéphilique qui est une variante de la lecture esthétique, contextuellement favorisée par le cadre institutionnel de la Cinémathèque Française, s'est construite sur le déni du caractère industriel et standardisé de la production hollywoodienne.

1-«Les trésors des cinémathèques»

A la patrimonialisation supplée donc une esthétisation du cinéma amateur lorsqu'il est appréhendé suivant les catégories et modes du régime esthétique (auteur, publicisation, jugement...).

Ainsi, dans nos différents entretiens, la documentaliste de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie évoque les incontournables de ses collections, à l'aide du vocabulaire de l'émotion esthétique « c'est touchant, émouvant ». On remarque encore la présence de catégories esthétiques dans les fiches d'indexation des films (« montage alerte », « richesse des illustrations sonores », « scènes de paysages magnifiques »...).

A l'occasion des séances publiques, certains films finissent par sortir et tourner beaucoup. On peut parler ici, non pas de consécration patrimoniale, mais d'une valorisation esthétique des « trésors des cinémathèques régionales ». C'est d'ailleurs le titre d'une série de projections inter-cinémathèques affiliées à la FFCA, *Trésors des cinémathèques*[311], qui s'est déroulée tout au long de la saison 1999-2000, au cours de laquelle les cinémathèques régionales s'invitaient mutuellement afin de présenter leurs films-fétiches. Nous avons essayé de connaître les critères de consécration des trésors, des incontournables... Les motifs invoqués appartiennent plus au registre de l'évaluation esthétique qu'à celui de la valeur patrimoniale. Certains films, les incontournables, sont qualifiés par Agnès Delforge de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie de films «touchants », « mis en scène », « avec un regard esthétique sur la mer »[312]. Bref, les incontournables sont de « beaux films ».

Certains réalisateurs amateurs « éclairés » sont consacrés comme des « auteurs-maison », dont le dépôt semble illuminer les magasins. Leurs films sont systématiquement présentés par le nom de famille (Mr D., Mr B.) ce qui nous rappelle encore un certain type de lecture dite au nom propre, auteuriste, dominante dans l'espace de l'art cinématographique.

Une dimension esthétique vient finalement doubler toutes les étapes du processus de transmission-construction d'une mémoire régionale que nous avons délimitées. Nous allons encore observer cette esthétisation du cinéma amateurs dans le cas d'une seconde modalité de diffusion, plus rénumérative : la vente d'images aux télévisions et autres sociétés de productions audiovisuelles.

2-Production audiovisuelle et cinémathèques régionales : juridicisation des amateurs et esthétique de l'authenticité.

L'une des principales activités de diffusion des fonds amateurs des cinémathèques régionales est la vente d'images aux télévisions. L'analyse des différentes réalisations ainsi produites va nous permettre de décire l'esthétisation du cinéma amateur suivant deux aspects : l'auteurisation et l'esthétique de l'authenticité.

La vente d'image aux télévisions : la juridicisation du statut d'auteur de l'amateur.

Pour donner une mesure de l'ampleur de cette activité de vente d'images amateurs au monde de la production audiovisuelle, signalons qu'à l'heure actuelle, le budget

311 Cf le programme de cette manifestation, Annexe F.

312 Entretien du 29 février 2000.

de la Cinémathèque de Bretagne provient pour 700 000 francs de la cession d'image sur un total de 4 millions de francs. Les tarifs ont été fixés de la façon suivante : 6000 à 7000 francs la minute pour les chaînes de télévision telles que TF1 ou FR3 (Thalassa...) et 700 francs la minute pour une structure associative. Historiquement la Cinémathèque de Bretagne a valorisé son fonds par l'intermédiaire de la télévision et des émissions régionales en langue bretonne dès 1987. 100 émissions de *Miroir de la Bretagne* ont été ainsi réalisées, permettant, entre autres, les premières copies vidéo de tout le fonds amateurs.

La charte déontologique, implicite à l'institution, suppose que les recherches pour la vente d'images ne sont acceptées que si elles s'articulent autour du principe originel de la Cinémathèque, à savoir « l'idée d'une mémoire collective en images »[313]. L'existence d'une telle charte manifeste un rapport certain de prédation sur le territoire des images amateurs de la part des télévisions. Il est ainsi intéressant de noter, en ce qui concerne Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie, que la décision d'édifier une telle structure s'est effectuée, dans l'esprit de son fondateur, en partie en réaction au « pillage », à « l'utilisation sans vergogne » des images amateurs par les télévisions régionales[314] dans les années 1980.

L'établissement d'une relation contractuelle avec les déposants des films amateurs est en partie lié aux relations complexes qu'entretiennent les cinémathèques avec les chaînes de télévision. Car toutes les personnes interrogées ont mis en avant la relation de confiance, qui s'instaure avec les déposants. Les cinémathèques ou centres d'archives doivent être le « garant de cette confiance » selon les termes d'Agnès Delforge de Rouen..

Les conséquences d'un tel encadrement juridique consistent à décliner le droit de la propriété intellectuelle et artistique au profit des amateurs, historiquement et socialement définis comme des non-professionnels du cinéma, par conséquent de non-auteurs[315].

Il n'existe pas de contrat-type pour toutes les cinémathèques régionales même si une harmonisation est en vue. La Cinémathèque de Bretagne a joué ici encore un rôle pionnier. Dès 1987, la télévision régionale nationale (FR3) s'est montrée intéressée par le fonds détaillé dans *L'album*[316] Un accord a dès lors été conclu : à la Cinémathèque la charge de trouver des films, à la chaîne d'assurer les copies vidéo si les déposants acceptaient de laisser diffuser gratuitement leurs images. Comme l'exprime André Colleu dans un article rétrospectif : «Tout cela a profondément modifié notre relation aux déposants. Nous pouvions désormais leur promettre une copie vidéo de leurs films, et nous pouvions en outre envisager de vendre leurs images »[317]. Le modèle juridique breton repose sur deux types de contrats : «un contrat de dépôt, sans transférer de propriété avec le déposant. Ce contrat prévoyant la remise d'une cassette vidéo gratuite de l'ensemble des films déposés. Par ailleurs, nous proposons à chaque ayant droit (souvent la même personne) un contrat de gestion de ses images, par lequel nous nous engageons à lui verser une rétrocession sur toute somme versée par un acheteur d'images »[318]. Comme le précise Jean-Sébastien Bildé, en règle générale, la cinémathèque propose « la gestion des droits liés aux films amateurs, et rétrocède une partie des sommes perçues lors d'opérations commerciales. L'ayant droit peut émettre des restrictions en matière de diffusion : non-diffusion de certains passages ; refus d'un mode ou d'un lieu de diffusion ; demande d'autorisation préalable pour toute opération de diffusion (les demandes d'autorisation ne concernent pas les visionnages effectués dans les locaux de la

313 Entretien avec Hervé le Bris, documentaliste, 3 juillet 2000, dans les locaux de la Cinémathèque à Brest.

314Monsieur Guézennec, entretien du 01.03.2000.

315cf sur ce point, L.Allard, "L'amateur une figure de la modernité esthétique" in *Communications n°68*, 1998, 9-29.

316 Op.cité.

317 A Colleu, « Vingt ans de travail pour une cinémathèque régionale » in *Jubilee book. Rencontres autour des Inédits. Essays on amateur film*, AEI, 1997, p.56.

318A.Colleu, Ibid., p.57.

cinémathèque) »[319]. Il semble important au documentaliste de l'antenne de Rennes «de spécifier au réalisateur ou à sa famille les différentes utilisations d'images d'amateur auxquelles une cinémathèque est amenée à répondre pour une bonne gestion des droits »[320].

C'est sous cette problématique des rapports télévision/cinémathèques régionales qu'est présenté, par Agnès Delforge, le contrat de cession de plan mis au point à Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie. Il consiste en une cession de plans contre versement de droits de l'ordre de 1500 francs la minute pour deux passages à la télévision régionale, dont la moitié est versée aux ayant-droits. Mais s'il s'agit d'une structure associative, il n'est plus question de versement de droits.

A Saint-Etienne a été développée une réflexion autour de ce droit des réalisateurs amateurs à inventer et encore une fois suite aux demandes commerciales de la télévision. Selon le directeur de la cinémathèque de Saint-Etienne, il est nécessaire de protéger les droits des déposants notamment par rapport à la vente d'images. Avant le résultat des réflexions qui animent le service juridique de la mairie de Saint-Etienne, l'avocat de la FCAFF et une stagiaire, quatre types de contrats ont été utilisés dans l'établissement stéphanois :

1-un contrat de dépôt de film, c'est à dire de dépôt du support.

2-un contrat de cession de dépôt et de cession de droits, c'est à dire dépôt de support et autorisation de diffusion.

3-un contrat de cession de droit, permettant achat et acquisition des images.

4-un contrat de ventes d'images.

Sous leurs différentes formes, ces contrats ont pour conséquence de conférer un statut juridique à l'amateur, sur le modèle du droit d'auteur. Ainsi cette juridicisation du statut de l'amateur s'avère complémentaire de l'auteurisation sous le mode esthétique du cinéaste familial, que nous avons pu recontrer dans les cas de consécration d'auteurs-maison et de leurs « trésors ».

Les arguments de « protection » contre la marchandisation télévisuelle développés par les directeurs de ces cinémathèques relèvent d'une métaphore de la «préservation ». Il s'agirait de protéger des personnes et les biens des intentions prédatrices de certains professionnels de l'industrie audiovisuelle afin de ne pas dénaturer le lien de confiance établi avec les déposants.

Les émissions télévisées utilisant de telles images mériteraient à elles seules une étude[321]. Elle est rendue d'autant plus délicate que désormais des plans extraits de films amateurs sont insérés dans de multiples programmes aux genres les plus variés (jeux, magazines, journal télévisé). Cependant, les trois institutions visitées sont impliquées dans une série de cassettes vidéo, faisant appel à des montages de films conservés dans ces cinémathèques. Il s'agit de la collection *Mémoires de France*/Editions Montparnasse[322], que nous avons analysé.

Esthétique de l'authenticité : la collection Mémoires de France

319 J.S Bildé, op.cité.

320 J.S Bildé, op.cité.

321 Cf pour une étude datant de 1994, Laurence Allard, «Télévisions et amateurs : de Vidéogag à la télévision de proximité » in *Le film de famille : usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, 1995.

322Cette se trouve être à l'origine de la dernière née des cinémathèques régionales, la Cinémathèque des Pays de Savoie. Pierre Beccu qui a été le réalisateur de *Mémoires du dauphiné* a procédé à un inventoriage et une collecte de films pour son montage. Ce fichier recensant films, familles, ayant-droit est le cœur de la future cinémathèque des Pays de Savoie.

On peut lire sur la jaquette de présentation des vidéo de la collection *Mémoires de France*, la note d'intention suivante : «Pour la première fois en vidéo, les films authentiques de la vie quotidienne des français de 1900 à nos jours. Dans chaque vidéocassette, des archives inédites qui décrivent la vie d'autrefois dans nos régions»[323]. Et d'un numéro à l'autre, de la Normandie à la Bretagne, les commentaires enchaînent des clichés régionaux sur des images interchangeables : alternance des saisons, travaux des champs, mariages, naissances… Cette collection semble fabriquer de l'identique régional en lieu et place des mémoires et identités régionales.

La vision de *Mémoires de Normandie* frappe, plus peut-être que les autres numéros de cette collection, par une volonté explicite de traiter les films amateurss comme des « films de cinéma » et pas uniquement de manière à documenter, dans le sens le plus platement du terme, des événements de l'histoire locale. Ce numéro de *Mémoires de France* est ainsi le seul à mentionner dans le générique nominalement les auteurs des images, c'est à dire des amateurs : « Il s'appelait Monsieur Dashé, Monsieur Brento…Ils filmaient seuls ou se réunissaient en clubs amateurs. Chroniqueurs du quotidien, échotiers de la petite histoire, ils filmaient pour le plaisir ou pour la postérité en observateurs de leur cadre de vie, en pères attentifs. Amoureux de la beauté de leurs femmes, de leurs enfants, fiers de leurs champs, de leur travail, leurs images sont parvenues jusqu'à nous comme ils l'espéraient sans doute ».

Et de fait, à coté des thématiques régionales s'imposant d'elles-mêmes, telles la pluie, les pommiers, la mer, Deauville, la Bénédictine, le Mont Saint-Michel, le débarquement, la réalisatrice a ménagé une séquence entière consacrée au cinéma amateur, introduite par ce commentaire : «le plaisir de filmer les siens a provoqué chez les cinéastes amateurs de véritables vocations de metteur en scène ». Des extraits de fictions amateurs sont ainsi proposées pour elles-memes. Parmi les fragments sélectionnés ont trouvera les films de Monsieur Viel, Monsieur Dashé, fameux auteurs-maison de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie ainsi que Monsieur Martinez et ses *glaces*, fameux « trésor » déjà rencontré. Interrogé sur le choix de ces films, la réalisatrice de *Mémoire de Normandie*, Ingrid Gony[324] nous explique qu'elle avait connaissance de certains d'entre eux à travers leurs projections lors des Journées du patrimoine. Mais elle nous avoue que tous les films choisis dans le fonds de Mémoire Audiovisuelle ou plus rarement à la Cinémathèque de Bretagne l'ont été sur des critères esthétiques, pour la « beauté intrinsèque des images ». La recherche documentaire, occupant une bonne partie des deux années de production de la vidéo[325], s'est effectuée en passant par le visionnage intégral des archives de la structure rouannaise (fonds des films

---

323 La problématique de l'authenticité par nature des images amateur a déjà été rencontrée lors de l'étude précédemment portant sur les premières utilisations massives par les chaînes de télévision d'images amateur à partir de 1992 Il s'agit d'un type de discours normatif récurrent puisque lors d'un colloque, qui s'est tenu à la Vidéothèque de Paris en Juin 1991 avec des hommes de télévision et d'institutions de l'audiovisuel portant explicitement sur "Ce que le cinéma amateur peut apporter aux professionnels", les professionnels présents conféraient de façon unanime aux images amateur une "valeur patrimoniale", de "témoignage" en vertu de ce qu'ils étaient des "documents bruts", "des enregistrements de la réalité extérieure". Et, à ces images vertueuses et pures de ces amateurs s'opposaient, pour le journaliste de *Télérama*, toutes les images censurées et manipulées diffusées à l'époque par les journaux télévisés ("Révolution Roumaine", Guerre du Golfe...). Aux amateurs, cantonnés dans le rôle du naïf et du bon sauvage dans le monde impitoyable des médias, était presque demandé de jouer les rédempteurs.

324Entretien semi-directif réalisé en mai 2001 dans les locaux de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie. A titre introductif, Ingrid Gony nous rapporte une mésaventure vécue personnellement autour d'un film réalisé à partir de ses propres films de famille par un condisciple d'une école de cinéma et vendu à son insu à une chaine de télévision. Depuis, elle nous avoue se « méfier terriblement des usages des images de famille ».

325Si la recherche d'images a nécessité un long temps, la partie du budget liée aux achats de droits est aussi la plus importante : sur un budget de 300 000 francs, ils couvrent 66 000 francs de l'époque.

d'entreprise de la French Line compris). Le critère de date a constitué l'unique filtre explicite des Editions Montparnasse stipulant de couvrir la période « 1910-1947 », dans l'objectif d'éditer un second volume traitant de l'après seconde guerre mondiale. La réalisatrice nous explique ne pas avoir fait usage des notules, ni pris en compte le travail d'indexation, ni porté son attention sur les mots-clés. Si Agnès Delforge la documentaliste lui a fourni des indications de titres pouvant être d'intérêt régional, son principal critère de sélection était toujours le « regard derrière les images, la manifestation d'un auteur, c'est à dire d'un corps vivant derrière les images, des émotions ressenties ». Elle a ainsi sélectionné des images pour un geste, une lumière, un personnage, des situations, ne cessant jamais de considérer ces films d'amateurs comme des « films de cinéma ». Ainsi *Les glaces Martinez* figurent dans le documentaire non pas parce qu'on peut y observer en arrière-plan la reconstruction de Rouen, comme indiqué sur la notule d'indexation, mais parce « les images lui rappelaient les films italiens des années 50 ». Son propre imaginaire cinématographique, son goût du cinéma s'étant forgés lors des séances domestiques au cours desquelles le grand-père projettait films d'édition[326] et films de famille, les images d'amateurs ne cesse de renvoyer pour cette réalisatrice à du cinéma tout simplement. Suivant le récit d'Ingrid Gony, la recherche thématique s'est ensuite effectuée à partir du corpus de films choisis pour leur beauté. Les thèmes se sont alors dégagés d'eux-mêmes, manifestant là le certain degré de « conformisme » du cinéma amateur : l'enfance, la vie normande avec ses clichés. Sur le commentaire, dont l'écriture à été déléguée à une « cousine journaliste » pesait le plus fortement les contraintes des commanditaires puisque devaient être formulés explicitement les clichés régionaux valorisant ce terroir singulier. Des « correctifs » ont été apportés au commentaire par la réalisatrice du documentaire. Dès lors qu'ils devenaient « emphatiques », elle s'empressait de « les recadrer pour préserver la dimension intimiste » qu'elle a voulu conférer à cette histoire de la Normandie reconstituée à partir de films d'archives amateurs.

De fait, cette dimension intimiste peut être considérée comme la « signature » de la réalisatrice, une « signature » qu'elle a incarnée à l'aide des images de films de son grand-père ouvrant et concluant la vidéo.

Ce souci d'articuler histoire familiale dans un documentaire sur la mémoire régionale, ce regard foncièrement privatiste sur des événements historiques est remarquable dans le traitement des épisodes liés à la Guerre. La réalisatrice a effectué un montage métonymique, faisant se succéder aux navires de guerre, dans un premier plan, de petits bateaux d'enfants dans un bassin au plan suivant. Elle a également utilisé un procédé de montage dit en « contrepoint audiovisuel » : le commentaire mentionnant des faits de guerre (« l'Allemagne envahit la Pologne ») alors que les images montrent des enfants à l'intérieur d'un château de sable encerclé par la mer sur une plage normande.

En réalisant cette histoire de la Normandie à partir d'images amateurs, conservées par les cinémathèques régionales, dans le souci de nouer « trois registres de lecture » entre « grande histoire », « histoire familiale » et « histoire du cinéma », Ingrid Gony a souhaité, déclare avoir souhaité « redonner vie à des images », « montrer la permanence des actes filmés », « transmettre de la mémoire ».

On observe en lisant ses propos et en analysant sa vidéo, que son travail a surtout consisté à créer un objet esthétique à partir de films de famille. Et cette médiation esthétique, qui passe par une mise en forme, une mise en intrigue d'images de toute nature, une mise en récit, permet d'articuler avec bonheur mémoires familiales archivées et Histoire quand la plupart des *Mémoires de France* échoue à faire travailler le matériau constitué par les films de famille comme sources possibles d'un récit historique.

---

326 Il s'agit de films de cinéma sur une pellicule au format réduit pour des projections domestiques. Ainsi le premier projecteur de cinéma chez soi, le Pathé Baby, a permis à partir de 1922 de visionner des films de Charlie Chaplin sur une pellicule 9.5mm, premier format amateur.

Se trouve ici revendiquée une esthétisation qui vient « parasiter » une lecture comme document historique des images amateurss et vient produire une paradoxale « esthétique de l'authenticité », sous tension entre une commande en termes de mémoire régionale et une intention en termes d'esthétique du cinéma.

Un dernier exemple de « passage à l'esthétique » va nous conduire de façon tout à fait inattendue du « monde de l'art contemporain », pour reprendre les termes des analyses du sociologue de la culture, Howard Becker, à l'ère des cinémathèques virtuelles.

3-Le passage à l'art des films sans qualités : le travail de l'association Circuit Court.

Notre parcours de sens s'achèvera sur un exemple de performances réalisées à partir de films amateurs et présentées lors d'une soirée à la Cinémathèque de Saint-Etienne. Il s'agit d'une séance consacrée au travail de «Circuit Court », association artistique marseillaise qui propose de véritables happenings autour de films de famille trouvés dans les brocantes, produisant intentionnellement une mise en scène, une esthétisation du film amateurs. Nous avons interrogé Claude Boisson sur son travail, son intérêt pour le film de famille en tant que matériau de création et ses liens avec les cinémathèques régionales.

Selon son responsable, l'association « Circuit Court » a été fondée en 1992 à Paris par un groupe de cinéastes venant d'horizons différents : autodidactes, universitaires... Le but de l'association était de permettre la réalisation de films. C'est à cette époque qu'a été choisi le label de « films sans qualité » et que des projections de films de famille bruts, c'est à dire sans montage et sans son ont été organisées au Berry Zèbre, aux EPE etc. En 1996, a été conçue à la fondation Cartier une installation : des films de familles sont présentés dans un décor sans qualité, une salle à manger, un salon, la cuisine. « Rien d'exceptionnel juste du quotidien » commente Claude Boisson[327], qui ajoute « l'intérêt que j'éprouve personnellement pour les films de famille est aussi bien un intérêt historique en tant que patrimoine inédit et fait par les gens qui vivent une histoire quelque part, mais l'intérêt est aussi esthétique. Cette fragilité, ce coté tremblotant de l'image, ce coté aussi d'image volée à quelqu'un vont procurer des sensations que l'on ne retrouvera pas dans le cinéma commercial. Ici nous sommes dans le spontané, le fétichisme et l'inconscient de l'image ».

A partir de ces premières expériences, des particuliers ont apporté à « Circuit Court » des films de famille pour des copies vidéo. Depuis, les films sont toujours recherchés en fonction d'un projet de création précis : « l'outremer » jusqu'en 98 et en 2002, « Marseille et les quartiers nord », puisque c'est le sujet d'un film documentaire en préparation. La collecte s'effectue par le bouche à oreille et par voie de presse. N'est conservée que la copie numérique du film, les originaux sont rendus avec une copie VHS offerte. La cinémathèque de Bretagne est leur référent en ce qui concerne les conventions de dépôts signées avec les dépositaires de films. Elle demeure leur principal soutien dans leur action de collecte, l'association ayant très peu de rapport avec les autres cinémathèques régionales même si elle fait partie de l'association européenne Inédits. A Saint Etienne, la rencontre s'est effectuée par l'intermédiaire de la diffusion du film des *Mémoires d'outremer*[328].

Récemment, « Circuit Court » a monté une exposition au Château d'If, dont le public était tout à fait « mélangé : des dépositaires bien sur étaient venus voir leur film, mais des jeunes étudiants des beaux arts et des personnes intéressées par le thème de la

[327] Ces commentaires ont recueillis lors d'une enquete par questionnaire en juin 2001.

[328] Editions Montparnasse.

décolonisation et de l'interculturel en plus du public drainé par le château d'If qui est l'un des monuments les plus visités à Marseille ».

Comme on peut le remarquer à la lecture des réponses au questionnaire, les activités de l'association Circuit court qui s'inscrivent à l'origine dans les formats et lieux de diffusion de l'art contemporain (installations, Fondation Cartier…) tend aujourd'hui à rejoindre celles des cinémathèques régionales que nous avons étudiées. Selon Claude Boisson, « le travail de conservation de ces films est né tout naturellement à la suite du travail sur les films des colonies. Nous étions à la tête d'un fonds de plus de 250 heures sur support numérique. Nous pensions que ce fonds pouvait représenter un intérêt pour des chercheurs et des historiens ».

Cette association artistique s'apparente désormais à une cinémathèque régionale dont elle semble incarner la deuxième génération, liée au développement des médias informatisés et en tout premier lieu Internet. La spécificité de la cinémathéque en devenir Circuit Court est d'etre virtuelle, « c'est à dire qu'il n'existe pas de fonds matériel mais juste des images numériques. Mais comme dans l'ensemble des cinémathèques, toutes les images sont dérushées et répertoriées dans une base de données qui est interrogeable avec des mots clefs à la manière d'un moteur de recherche Internet ». Son responsable « espère que dans un futur proche pouvoir mettre l'ensemble des images sur un disque dur et ne plus avoir de manipulation à effectuer quand nous aurons une demande : les visiteurs repèrent sur Internet une séquence qu'il veulent acquérir chez eux , ils sélectionnent des points d'entrée et de sortie de la séquence sur le site de la cinémathèque virtuelle et ensuite ils reçoivent cette séquence par mail. Nous n'intervenons plus sauf dans des cas particuliers ».

Le devenir-cinémathèque de l'association « Circuit Court » au moyen d'Internet, le projet d'une banque d'images familiales *on demand* participe d'une logique culturelle omniprésente dans la création de contenus sur ce média informatisé, que l'on peut désigner comme « automédiation ». Cette logique est à l'œuvre dans la création de pages personnelles, des sites de webcams etc., qui constituent les principales sources de contenus sur Internet. Elle peut s'analyser sous la problématique de la « réversibilité des rôles culturels », tout spectateur pouvant potentiellement devenir auteur et éditeur-diffuseur[329]. Les théories de l'individualisation réflexive, exposées dans l'introduction générale de ce rapport, peuvent fournir une hypothèse interprétative de ces usages expressifs du dernier média du 20ème siécle. Internet serait le médium par excellence de cet « individualisme expressif » à lire dans des pages personnelles où chacun s'invente sa propre autobiographie, façonne sa propre filiation à partir de banques d'images familiales comme le proposera cette cinémathèque virtuelle.

Conclusion : le cercle des réceptions

L'esthétisation, le passage au régime esthétique, se présentent à toutes les phases du processus de construction d'une mémoire régionale à partir des images d'amateurs, depuis les critères de sélection (vocabulaire de l'émotion esthétique…), les critères d'indexation (énonciation de jugements esthétiques dans les notices), les critères de programmation (la notion de « trésors des cinémathèques ») et les critères de valorisation («auteurs-maisons »…). Ils ponctuent le parcours de sens établi dans l'analyse du processus patrimonial. Et parfois, comme c'est le cas avec *Mémoires de Normandie*, il est délicat de démêler les fils d'une lecture patrimoniale et d'une lecture sous le mode esthétique des films

[329]Rendant par là même caduques les catégories « amateur » et « professionnel » qui structurent le champ culturel depuis son moment autonome et public. Les moteurs de recherche ne répertorient pas d'ailleurs les sites suivant cette distinction catégorielle.

amateurs. Un dernier exemple de diffusion des images amateurs conservées par les cinémathèques régionales nous livre un dernier aspect de ce parcours de sens.

Le bonheur de la reconnaissance : de la mémoire régionale à la mémoire individuelle

Au moment des projections organisées lors des grands rituels régionaux, évoqués plus haut, et ce dans les différentes cinémathèques étudiées, les réalisateurs ou certains membres de leurs familles, sont présents dans la salle. La lecture patrimoniale favorisée par l'intégration des projections des films amateurs dans le contexte de manifestations comme les « Journées du patrimoine » est alors « concurrencée » par une lecture au « privé ».

On observe ce cas de réception « privatiste » au moment des projections dans les villages où ont été tournés certains films. Suivant les propres termes de l'animateur des spectacles de la Cinémathèque de Bretagne[330], un processus de reconnaissance interpersonnelle intervient d'emblée. La projection organisée par la cinémathèque régionale, dépositaire de la mémoire régionale, sera ponctuée de signes de reconnaissance du type « Ah c'est le père Untel ! », « Madame Michu » etc. En prévision de ces séances *in situ*, se pratique la sonorisation des films, parfois par le « réalisateur » lui-même. La bande son consiste alors parfois en une litanie énumérative de noms propres de personnes qui se reconnaîtront mutuellement lors des projections au village, comme dans la bande son du film *Chateaulin 1937*, et ce dans le but de « ne vexer personne » lors de sa présentation publique. Ici la situation de communication filmique est comparable à celle du film de famille visionné lors d'une projection familiale. Le film fonctionne comme un activateur du souvenir et de la reconnaissance[331] au sein d'une communauté d'interprétation de type organique. Dans ce cas particulier de visionnement de films amateurs dans les communautés villageoises dans lesquelles ils ont été tournés, les films sont vus par ceux qui ont participé au tournage à un titre ou un titre : réalisateur, parents, figurants... L'espace de la réception des films est homologue à l'espace de la production des films. Dans de telles circonstances de réception, le spectacle d'une mémoire historique régionale se trouve reconsidéré, par les spectateurs villageois, depuis la perspective subjective de la mémoire individuelle, du souvenir. Or suivant le philosophe Paul Ricoeur, « la mémoire détient un privilège que l'histoire ne partagera pas, à savoir le petit bonheur de la reconnaissance : c'est bien elle ! c'est bien lui ! Quelle récompense, en dépit des déboires d'une mémoire difficile, ardue[332].» La reconnaissance, écrit encore Paul Ricoeur, apparaît comme un petit miracle, celui de la mémoire heureuse. »[333]

Cette lecture à « l'interpersonnel », privé, guidée par un tel « bonheur de la reconnaissance » vient finalement prendre à rebours les différentes phases du parcours de sens

330 Entretien avec Claude Arnal, chargé du secteur des spectacles, réalisé dans les locaux de la Cinémathèque de Bretagne, le 3 juillet 2000.

331 Cf l'étude de R.Odin, « Rhétorique du film de famille » in *Rhétoriques, sémiotiques. Revue d'Esthétique*, n°1-2, UGE, 10/18, p.340-373, 1979.

332P.Ricoeur, op.cité, p.16.

333Le "bonheur de la reconnaissance", tel pourrait être le titre de cette petite histoire : Hervé le Bris, documentaliste à Brest, a reçu, un jour, une dame d'un certain âge, lui demandant : « Il paraît que vous avez un film sur le village X où l'on voit les commerçants ». Le film en question est montré à la visiteuse, qui le remercie ainsi alors le documentaliste : « J'ai revu ma mère pour la première après des années de séparation, merci encore. ».

conduisant à une lecture documentaire historique, suivant l'image du cercle herméneutique[334] et de la mémoire régionale nous ramène à la mémoire individuelle.

Réception et esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel

Ont été documentées trois séries interprétatives, trois modes de lecture : depuis la lecture patrimoniale jusqu'à la lecture privatiste tout entière placée sous le signe du « bonheur de la reconnaissance » en passant une lecture esthétisante redéfinissant les films amateurs comme « films sans qualité », comme des « films de cinéma » voire « d'auteurs ».

Ces lectures parfois contradictoires prennent pour objet, dans certains cas, les mêmes films[335]. Se trouve ainsi exemplifiée la thèse centrale de l'Esthétique de la réception de Hans Robert Jauss[336] selon lequel il n'existe pas un sens donné des textes (des images ou des sons) mais seulement des « concrétisations successives » d'artefacts constitués de mots, d'images ou de sons. Par conséquent, l'étude de la rencontre entre cinémathèques régionales et films amateurs revient à retracer la chaîne de leurs réceptions, lectures, et suppose, ce faisant, de décrire autant de passages, plus ou moins aisés, plus ou moins chaotiques, entre sphère esthétique et monde de la vie au sujet de films constituant bien un type d'esthétique ordinaire du cinéma.

---

334 Cette situation de communication filmique déterminant une telle « lecture à l'interpersonnel » ne renvoie t-elle pas à ce plan intermédiaire de référence entre les pôles de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, où « s'opèrent concrètement les échanges de la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons » selon les termes de Paul Ricoeur, op.cité. Plan de référence qui selon le philosophe peut faire office de lien, passerelle entre deux traditions, celle de la phénomènologie de la mémoire individuelle et celle de la sociologie de la mémoire collective. Et à travers ce «Faire-mémoire » qui s'exerce lors de telles projections au village se superpose également deux dimensions recouvrant les oppositions entre mémoire vive et connaissance historique, la dimension pragmatique du souvenir et la dimension cognitive. La mémoire exercée est alors à reconnaître comme une condition pragmatique de la connaissance historique. Dès lors, dans cet acte ainsi situé au plan de l'attribution mémorielle de soi aux autres se trouve résolu, de façon positive, la tension entre mémoire et histoire, qui a présidé au développement de telles structures.

335C'est le cas pour *Les glaces Martinez.*

336Cf *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1976 et *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1988.

BIBLIOGRAPHIE

Allard L., «Du film de famille à l'archive audiovisuelle privée » in *Médiascope n°7. Sources audiovisuelles du temps présent*, mai 1994.
Allard L., «Télévisions et amateurs : de Vidéogag à la télévision de proximité » in *Le film de famille : usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, 1995.
Allard L, "L'amateur une figure de la modernité esthétique" in *Communications n°68*, 1998, 9-29.
Anselme D., *Les cinémathèques et vidéothèques régionales en France*, ARSEC, Lyon, 1992
Colleu A, « Vingt ans de travail pour une cinémathèque régionale » in *Jubilee book. Rencontres autour des Inédits. Essays on amateur film*, AEI, 1997.
Davallon J., «Le patrimoine : une filiation inversée ? » in *Espaces Temps. Transmettre aujourd'hui. Retours vers le futur*, n°74-75, 2000.
Garfinkel H., *Studies of ethnomethodology*, Englewood Cliffs, N.J, Prentice Hall, 1967
Goffman E., *Les cadres de l'analyse*, Minuit, 1991.
Halbawchs M., *La mémoire collective*, Albin Michel, édition revue par Gérard Namer, 1997.
Jauss H.R, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1976.
Jauss H.R, Pour une herméneutique littéraire, Gallimard, 1988.
Odin R., "Film documentaire, lecture documentarisante" in Cinémas et réalités, CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1984.
Nora P., *Les lieux de mémoire. La république I*, Gallimard, 1984, XXX et sq.
P.Nora, *Les lieux de mémoire III. La France-3-De l'archive à l'emblème*, Gallimard, 1992.
Pomian K., *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI-XVIIIème siècle*, Gallimard, 1987
Pomian K., « Les archives. Du Trésor des chartes au Caran » in *Les lieux de mémoire. III. La France.3.De l'archive à l'emblème*, Gallimard, 1992.
Roger-Masart M., Guide des collections audiovisuelles en France, ed.CFPJ, 1994.
Ricoeur P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, 2000.

Revues et ouvrages collectifs

Dossiers de l'audiovisuel, n°45, sept-oct 1992, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective.
Bobines d'amateurs. Livret d'exposition, ed. Cinémathèque de Bretagne, p.17.
Jubilee Book. Rencontres autour des inédits/Essays on amateur film, Association européeenne Inédits, Charleroi/Belgique, 1997.
Les cahiers du cinéma. Aux frontières du cinéma, mai 2000

ANNEXE A

PRESENTATION DES STRUCTURES

CINEMATHEQUE DE SAINT ETIENNE

Date de fondation : 1922
Directeur : Gérard Vial.
500 films amateurs environ.
Equipe composée quatre documentalistes à l'unité archive,
un technicien spécialisé sur le fonds amateur,
trois animateurs chargée de l'unité animation.

La cinémathèque de Saint-Etienne est ainsi un service culturel municipal. Son budget direct de fonctionnement annuel , hors personnels, est de 480 000 francs, consacrés à la restauration, à l'acquisition... 250 000 francs sont consacrés par exemple à la restauration de films, en priorité les films régionaux.

MEMOIRE AUDIOVISUELLE DE HAUTE NORMANDIE.

Date de fondation : 1986
Fondateur : Jean-Claude Guezennec.

Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie faisait partie prenante d'une structure associative, l'IRIS, avec laquelle elle partage les services généraux (comptabilité, budget photocopie...) fonctionne avec un budget de 300 000 francs annuels venant du Conseil Régional, jusqu'à la fin 2000 avant de constituer une composante d'une nouvelle structure, le Pôle Image, relevant du Conseil Régional.

1000 films amateurs environ.

Une documentaliste Aidée par des stagiaires ponctuels, des contrats de qualifications.

Deux techniciens de l'IRIS sont au service de Mémoire Audiovisuelle de Haute Normandie.

CINEMATHEQUE DE BRETAGNE

Date de fondation : 1986
Fondateur) : André Colleu.
Directeur : Gilbert le Taon

La Cinémathèque de Bretagne est, depuis 1992, subventionnée principalement par le Conseil Régional. Son budget est de 4 millions de francs.

Fonds de 12000 films collectés au rythme actuel de 700 bobines par an
A l'antenne de Brest, le personnel de la Cinémathèque est ainsi décomposé :
un directeur,
un documentaliste,
un personne chargée de la vente d'images,
une personne chargée de la diffusion, des spectacles,
deux techniciens.
A l'antenne de Rennes,
un documentaliste.

ANNEXE B

Les dépôts de films à la cinémathèque de Bretagne

ANNEXE C

Lire les images indexées

ANNEXE D

Les promenades du patrimoine à Rouen

ANNEXE E

La consultation à la Cinémathèque de Bretagne

ANNEXE F

Les Trésors des cinémathèques

Catalogue de la manifestation

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Allard L., «Du film de famille à l'archive audiovisuelle privée » in *Médiascope n°7. Sources audiovisuelles du temps présent*, mai 1994.
Allard Laurence, *L'espace public esthétique et les amateurs : l'exemple du cinéma privé*. Université Paris 3. 1994, Thèse de doctorat, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle.
Allard L., «Télévisions et amateurs : de Vidéogag à la télévision de proximité » in *Le film de famille : usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, 1995.
Allard L, "L'amateur une figure de la modernité esthétique" in *Communications n°68*, 1998.
Allard L., "Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel", in *Le film de famille : usage privé, usage public,* Méridiens Klincksieck.
Allard L., "Cinéphiles à vos claviers ? Réception, public et cinéma" in *Réseaux n°99, Cinéma et réception*, 2000.
Anselme D., *Les cinémathèques et vidéothèques régionales en France*, ARSEC, Lyon, 1992
Aumont J., Bergala A., Marie M., *Esthétique du film*, Nathan, 1994.
Aumont J., *De l'esthétique au présent,* De Boeck, 1998.
Aumont J., *A quoi pensent les films*, Nouvelles Éditions Séguier, Paris, 1996
Aumont J., *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L. Éditeur, Paris, 1999.
Aumont J., Marie M., *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Paris, 2001.
Ardenne P, Beausse P., Goumarre L., *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience,* Dis Voir, 1991.
Beck U, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg auf eine andere Moderne*, Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1986, trad. franç, *La société du risque*, Quarto, 2001
Becker H., *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988.
Bourdieu P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Seuil, 1992
Brakhage S., " In defense of Amator ", *Scrapbook*, Heller, 1982.
Bataille G., *Manet*, 1955, rééd. Éditions d'Art Albert Skira, coll. « L'art en texte », Genève, 1994.
Barthes R., *Roland Barthes*, coll. « Ecrivains de toujours », Le Seuil, Paris, 1975.
Bellos D., *Georges Perec une vie dans les mots*, Éditions du Seuil, Paris, 1994.
Bergala A., *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, Éditions Yellow Now, Crisnée, Belgique, 1990
Bergala A., *Nul mieux que Godard*, Cahiers du cinéma, Paris, 1999.
Bourdieu P., *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, collection « Le sens commun », Éditions de Minuit, Paris, 1965.
Bourdieu P., *Méditations pascaliennes*, coll. « Liber », Le Seuil, Paris, 1997.
Bourdieu P., *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*, Editions du Seuil, 1994.
Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.
Branigan E.**,** *Point of view in the cinéma*, Mouton, 1984.
Brainard Joe, *I Remember*, Actes Sud, 1997.
Bresson B., *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975.
Caillois R., *L'écriture des pierres,* Skira, 1970, repris in Champs- Fammarion.
Caune J, *Esthétique de la communication*, Que sais-je, PUF,1997
Caune J., *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles,* Pug, 1999.
Cauquelin A., *L'art du lieu commun*, coll. « La couleur des idées », Le Seuil, Paris, 1999.

Coyaud M., *Fourmis sans ombre. Le livre du haïku*, Phébus, Paris, 1978
Cheng F., *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Le Seuil, Paris, 1979, rééd. coll. « Points », 1991.
Chion M.**,** *La Voix au cinéma, Le Son au cinéma, La Toile trouée*, Editions de l'étoile / Cahiers du cinéma, 1988
Chion M., *L'Audio-Vision*, Edition Nathan, Paris, 1990.
Colleyn J.P**,** *Le Regard documentaire*, Editions Centre Georges Pompidou, 1993.
Colleu A, « Vingt ans de travail pour une cinémathèque régionale » in *Jubilee book. Rencontres autour des Inédits. Essays on amateur film*, AEI, 1997.
Colin B., *Action culturelle dans les quartiers. Enjeux et méthodes*. Culture et proximité, Ed. Opale, octobre 1998.
Davallon J., «Le patrimoine : une filiation inversée ? » in *Espaces Temps. Transmettre aujourd'hui. Retours vers le futur*, n°74-75, 2000.
Debray R., *Vie et mort de l'image,* Gallimard, 1992.
Dewey J., *Art as experience*, vol.10, *Late works of John Dewey*, Southern Illinois University Press, 1987.
De Certeau M., *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, 1980.
De Certeau, Giard Luce, *Invention du quotidien Tome 1 : Arts de faire*, Folio essais, 1990.
De France Claudine**,** *Cinéma et anthropologie*, Editions de la maison des sciences de l'homme, 1989.
Deleuze G., *Foucault*, coll. « Critique », Éditions de Minuit, Paris, 1986.
Dickie G., "Le mythe de l'expérience esthétique" (1964), trad.fr. in D.Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens Klincksieck, 1988.
Donnat O., *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, La Documentation française, 1998.
Donnat O., *Les pratiques culturelles des français. Enquête 1997,* La documentation française, 1998..
Dreyfus H.et Rabinov P., *Michel Foucault, un parcours philosophique*, 1983, Gallimard.
Duborgel B., *Le dessin d'enfant,* Jean-Pierre Delarge, 1976.
Duvigneaud Jean, *Sociologie de l'art*, Ed PUF, Coll. Le sociologue, Paris, 1967.
Duperey A., *Le voile noir*, Le Seuil, Paris, 1992.
Elais Norbert**,** *Qu'est-ce que la sociologie*, Editions de l'aube, 1991.
Esquenazi Jean-Pierre**,** *Film, perception et mémoire*, L'harmattan, 1994.
Ferniot M., "La revanche de l'anecdote. Trois lectures pour une esthétique frivole du film de famille" in *Le film de famille, éd.cit.*,.
Ferro M.**,** *Film et histoire*, Ed. E.H.E.S.S, 1984
Focillon H., *Vie des formes,* Quadrige, Presses universitaires de France, 1996, p. 2 (éd. orig., 1943).
Foucault M., *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.
Foucault M., *Histoire de la sexualité t.3, Le souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984.
Foucault M., *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, coll. « Hautes études », Gallimard/Seuil, Paris, 2001.
Freund G.**,** *Photographie et société*, Editions du seuil, 1974.
Gardiès A.**,** *Le Récit Filmique*, Hachette, Paris, 1993.
Gardiès A., *L'Espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.
Gaudreault A. et Jost F.**,** *Le Récit Cinématographique*, Nathan, 1990.
Gauthier G.**,** *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan, 1995.
Gadamer H.G, *Vérité et méthode*, version intégrale, 1996, Le Seuil
Gadamer H.G, "L'actualité du beau", textes choisis, traduits et présentés par E. Poulain, Alinéa, 1992, (texte original, 1977).

Garat Anne-Marie, *Photos de familles*, collection « Fiction & Cie », Le Seuil, Paris, 1994.
Garfinkel H., *Studies of ethnomethodology*, Englewood Cliffs, N.J, Prentice Hall, 1967
Genette G, *L'œuvre de l'art II. La relation esthétique*, le seuil, 1997.
Giddens A, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge, 1991.
Goodman N.**,** *Manières de faire un monde*, Ed. J. Chambon, 1978, traduction française 1992.
Goodman N., *Langages de l'art*, Ed. J. Chambon., 1990.
Goffman E., *Les cadres de l'analyse*, Minuit, 1991.
Jauss H.R , *Pour une esthétique de la réception*, 1978.
Jauss H.T , *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1988.
Jimenez M., *Qu'est-ce que l'esthétique ?,* Folio, 1997.
Journot M.T, "Le film de famille dans le film de fiction. La famille " restaurée "", in *Le film de famille, éd.cit.,* p. 147-162.
Jullien F., *Procès ou création*, coll. « Des travaux », Le Seuil, Paris, 1989.
Jullien F., *Eloge de la fadeur. A partir de la pensée et de l'esthétique chinoise*, Éditions Philippe Picquier, Paris, 1991.
Juiller L., *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et de l'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997.
Halbawchs M., *La mémoire collective*, Albin Michel, édition revue par Gérard Namer, 1997.
Hartje H., Magné B., Neefs J., *La Vie mode d'emploi : cahier des charges*, coll. « Manuscrits », CNRS/Zulma, Paris, 1993.
Herrigel E., *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, 1953, réédité chez Dervy-Livres, Paris, 1970
Hegel G.W.F**.,** *Introduction à l'esthétique, le beau*, Flammarion, 1979
Hennebelle G.**,** *Cinéma militant, Cinéma d'aujourd'hui*, 1976, *Cinémaction* n°5 et n°6, section n°II.
Hume D., *Essais esthétiques*, Paris, GF Flammarion, 2000
Kaufmann JC, *L'entretien compréhensif*, Nathan Université, coll. 128, 1996.
von Kleist H, *Sur le théâtre de marionnettes*, 1810, Éditions Mille et une nuits, septembre 1993.
Lamizet B., *La médiation culturelle*, .L'Harmattan, Paris, 1999
Leblanc Gérard, *Scénarios du réel . Tome 1 et 2*, L'Harmattan.
Leroi-Gourhan A.**,** *Le Geste et la parole*, 2 vol., Albin Michel, 1965.
Lejeune Philippe, « Cinéma et autobiographie, problème de vocabulaire » in *La Revue Belge du cinéma,* n°19, 1987.
Lejeune P., « L'ère autobiographique » in *La sphère de l'intime. Photographies et arts visuels*, catalogue du festival Le printemps de Cahors, Actes Sud, 1998.
Lejeune P, *Pour l'autobiographie*, coll. « La couleur de la vie », Le Seuil, Paris, 1998.
Lejeune P.*es brouillons de soi*, coll. « Poétique », Le Seuil, Paris, 1998.
Lejeune P., *La Mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, POL Éditeur, Paris, 1991.
Leiris M., « Ce que m'ont dit les peintures de Bacon » dans *Francis Bacon ou la vérité criante*, Editions Fata Morgana, Montpellier, 1974.
Leveratto J.M, *La mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000.
Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Librairie Plon, Paris, 1962.
Loriès D., *L'art à l'épreuve du concept*, De Boeck, 1992.
Maffesoli M, *Au creux des apparences, Pour une éthique de l'esthétique,*
Merleau-Ponty M., *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1964.
Merleau-Ponty M., *La Structure du comportement*, P.U.F., 1942.

Meschonnic H., *Critique du rythme, Anthropologie historique de langage*, Verdier, Paris, 1982
Meschonnic H., *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, Paris, 1995.
Metz C. *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Editions Klincksieck, 1968.
Metz C.**,** *Langage et cinéma*, Editions Albatros, 1977.
Metz C., *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, 1991.
Michaux H., *Passages*, Gallimard, Paris, 1963, rééd. coll. « L'Imaginaire ».
Michaux H., *Epreuves, exorcismes*, Gallimard, Paris, 1945, rééd. « Poésie/Gallimard ».
Michaux H., *Les Ravagés*, Fata Morgana, Montpellier, 1976.
Michaud, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999
Musil R., "Hier ist es schön", in *Prosa un Strück,* Reinbek, 1978..
Nancy J.L, *La communauté désœuvrée*, coll. « Détroits », Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1990
Nancy J.L, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris, 1996
Nora P., *Les lieux de mémoire. La république I*, Gallimard, 1984, XXX et sq.
Nora P, *Les lieux de mémoire III. La France-3-De l'archive à l'emblème*, Gallimard, 1992.
Nichols B.**,** *Ideology and the image*, Editions Indiana University Press, 1981.
Odin R., "Rhétorique du film de famille", Rhétoriques, sémiotiques, Revue d'Esthétique n° 1-2, U. G. E., 10/18, p. 340-373. 1979.:
Odin R., "Pour une sémio-pragmatique du cinéma", *Iris*, vol. 1, n° 1, 1983
Odin R., "Film documentaire, lecture documentarisante" in Cinémas et réalités, CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1984.
Odin R. "Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel : modes et institutions", *Toward a Pragmatics of the Audiovisual*, NODUS, Münster, 1994
Odin R., sous la dir. *Le film de famille : usage privé, usage public*, Klinckieck, 1994.
Odin R., « Le film de famille dans l'institution familiale » in *Le film de famille : usage privé, usage public,* Klincksieck, 1994.
Odin R., sous la dir. de, *Communications n°68, Le cinéma en amateur*, 1999, Seuil.
Odin R., "La question du public. Approche sémio-pragmatique" in *Réseaux*, n° 99, "Cinéma et réception", volume 18, 2000.
Odin R., *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000..
Pelechian A., « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », article publié dans
Pérec G., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.
Pérec G., *La vie mode d'emploi*, coll. « POL », Hachette, Paris 1978.
Perec G., *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974.
Perec G., *Penser/Classer*, Hachette, Paris, 1985.
Perec G., *L'infra-ordinaire*, coll. « La librairie du XX^{e} siècle », Le Seuil, Paris, 1989.
Pérec G., *Je suis né*, coll. « La librairie du XX^{e} siècle, Le Seuil, 1990.
Pérec G., « Signe particulier : NÉANT » in *Vertigo*, n° 11/12, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1994.
Perrot M.**,** *Jeunesse de la grève, 1871-1890*, Editions du Seuil, 1984.
Pinel P., *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Nathan, 1994.
Pomian K., *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI-XVIIIème siècle*, Gallimard, 1987
Pomian K., « Les archives. Du Trésor des chartes au Caran » in *Les lieux de mémoire. III. La France.3.De l'archive à l'emblème*, Gallimard, 1992.
Ramirez F. et Rollot C., « Le larcin magique », *Cahiers de la Cinémathèque*, n°11, Cinémathèque Française, Paris, printemps 1997
Ricoeur P., *Temps et récit*, 1-3, 1983-1985, le Seuil.

Ricoeur P., *Du texte à l'action*, 1998, le Seuil.
Ricoeur P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, 2000.
Roubaud J., « La contrainte créatrice », article paru dans le journal *Le Monde* daté du 12 mars 1982.
Roche D. *Ellipse et laps*, coll. « Photo-Cinéma », Maeght Éditeur, Paris, 1991.
Rochlitz R., *Subvention ou subversion. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, 1994.
Rochlitz R., *L'art au banc d'essai*, Gallimard, 1998.
Roger-Masart M., Guide des collections audiovisuelles en France, ed.CFPJ, 1994.
Rousset J., « Les réalités formelles de l'œuvre », dans *Chemins actuels de la critique*, sous la direction de Georges Poulet, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, Paris, 1968
Sansot P., *Du bon usage de la lenteur*, Paris, 1998.
Sabelli. Fabrizio *Rites et croyances télévisuels, Regard sur le sens commun*. Musée d'ethnographie de Suisse. 1993
Seel M., *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, Armand Colin, 1993.
Serceau, D, *Le désir de fictions*, Dis-voir, Paris, 1987.
Sierek K., "C'est beau ici. Se regarder voir dans le film de famille", in *Le film de famille, éd.cit.*.
Schaeffer J.M, *L'age de l'art moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe à nos jours*, Gallimard, 1992.
Schaeffer J.M, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, 1996.
Shusterman R., *L'art à l'état vif,* éditions de Minuit 1992 (éd. originale, 1991).
Schaeffer J.M, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, coll. « Poétique », Le Seuil, Paris, 1987.
Sorlin P.**,** *Sociologie du cinéma*, Aubier Montaigne, 1977.
Sorlin P., *Les fils de Nadar*, Editions Nathan, Paris, 1997
Star S. L et Griesemer J., "Institutionnal Ecology, Translations and Boundary Objects : Amateurs and Professionnels in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology (1907-1939)" in *Social Studies of Sciences*, vol.19, Sage, 1989.
Sylvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1996
Tarkovski A., *Le temps scellé*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1989.
Thevoz M, *L'art brut*, SKIRA, 1981, réédition 1995.
Vandenberghe, F. : « Introduction à la sociologie (cosmo)politique d'Ulrich Beck », *Revue du MAUSS*, 2001, 17, 1.
Villain D., *Le montage au cinéma*, coll. « Essais », Editions Cahiers du cinéma, Paris, 1991
Virilio Paul, *Esthétique de la disparition*, Galilée, Paris.
Warnke G., *Gadamer. Herméneutique et raison,* De Boeck, 1990.
Wellmer A., « Vérité-Apparence-Réconciliation. Adorono et le sauvetage esthétique de la modernité, in *Théories esthétiques après Adorno*, sous la dir. R.Rochlitz, Actes Sud, 1990.
Williams W. *De diverses utilités de la théorie culturelle*, in *Omnibus n° 32*, avril 2000
Zimmerman P.**,** *Reel families: a social history of amateur film*, Indiana University Press, 1995.

Revues

Art Press Spécial n°21
Bobines d'amateurs. Livret d'exposition, ed. Cinémathèque de Bretagne, p.17.
Brochure des états-généraux de Lussas, Août 1996
Catalogue des états généraux du documentaire de Lussas, Des lieux dans tous leurs états, août 1998.

Culture et société N°5. Dossier sur les télés libres, 1996
Communications n°48, La vidéo, Seuil.
Communications n° 38, Enonciation et Cinéma, Seuil, 1983.
Culture et proximité, L'action culturelle dans la ville, ed. Opale, avril 2000.
Cinémaction N° 41, Le Documentaire français.
Cinémas et réalités, Travaux XLI, Université de Saint-Etienne, 1984.
Les cahiers du cinéma. Aux frontières du cinéma, mai 2000
Dossiers de l'audiovisuel, n°45, sept-oct 1992, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective.
Les pratiques informatiques de loisir. Développement culturel, n°130, oct.1999.
Parpaings #23.
Repérages.Filmer l'intime, Hiver 1998-1999..
Réseaux n°74, sous la direction de Dominique Pasquier et Josiane Jouet*, La culture de l'écran*.
Trafic n°6, P.O.L Éditeur, Paris, prin-temps 1993.
Trafic n°2, P.O.L Éditeur, Paris, printemps 1992.
Theorizing documentary, Routledge, Inc, 1993.
Réseaux n°°68, nov/déc 1994. Les théories de la réception.

Ouvrages collectifs

New challenges for documentary, University of Californie press, 1998.
Jubilee Book. Rencontres autour des inédits/Essays on amateur film, Association européeenne Inédits, Charleroi/Belgique, 1997.